AUTORES, TEXTOS Y TEMAS
HERMENEUSIS

Patxi Lanceros

La herida trágica

El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke

Prólogo de Andrés Ortiz-Osés

ANTHROPOS

AUTORES, TEXTOS Y TEMAS
HERMENEUSIS

Dirigida por Andrés Ortiz-Osés y Patxi Lanceros

La colección Hermeneusis trata de *hermeneutizar* o interpretar la realidad de un modo reversivo o implicativo: desde los reversos del ser y la implicación de lo *sobreseído* por nuestra razón abstracta. De aquí su específico interés por la tradición del *romanticismo* (*trágico*), «irracionalizada» por nuestra modernidad ilustrada y «volatilizada» por la llamada posmodernidad.

Para acceder al *Sentido* acallado se precisa una *Hermenéutica simbólica*, capaz de auscultar el malestar mítico tras lo lógico y el déficit axiológico tras lo burocrático. De ahí la importancia de una filosofía de lo *imaginal*, ya que el *Imaginario arquetípico* representa el ámbito de un lenguaje coímplice y la posibilidad de un nuevo *totemismo* cultural.

Tanto la filosofía como las ciencias humanas buscan hoy esta mediación del lenguaje simbólico del sentido: pues sólo en éste encuentra el hombre su *junción* o juntura (coimplicación) con el Alma del mundo. Así destacamos, con Erich Neumann y el Círculo Eranos, el carácter *numinoso* del sentido y su doble faz relacional bajo los auspicios de Hermes, dios de la hermenéutica *y* la hermética, de la conciencia patrial *y* el inconsciente matrial, del bien sublime y del mal exorcitado.

LA HERIDA TRÁGICA

AUTORES, TEXTOS Y TEMAS

HERMENEUSIS

Colección dirigida por Andrés Ortiz-Osés y Patxi Lanceros

16

Patxi Lanceros

LA HERIDA TRÁGICA

El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke

Prólogo de Andrés Ortiz-Osés

ANTHROPOS

La herida trágica : El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke / Patxi Lanceros ; prólogo de Andrés Ortiz-Osés. — Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, 1997
XIV p. 223 p. : ilust. — 20 cm. — (Autores, Textos y Temas. Hermeneusis ; 16)

ISBN 84-7658-529-2

1. Simbolismo - Filosofía 2. Hermenéutica 3. Goya, Francisco de - Crítica e interpretación 4. Holderlin, Johan C.F. - Crítica e interpretación 5. Nietzsche, Friedrich - Crítica e interpretación 6. Rilke, Rainer M. - Crítica e interpretación 7. Trágico, Lo I. Ortiz-Osés, Andrés, pr. II. Título III. Colección
1(091) "17/18"

Primera edición: 1997

© Patxi Lanceros, 1997
© Anthropos Editorial, 1997
Edita: Anthropos Editorial. Rubí (Barcelona)
ISBN: 84-7658-529-2
Depósito legal: B. 46.246-1997
Diseño, realización y coordinación: Plural, Servicios Editoriales (Nariño, S.L.), Rubí. Tel. y fax (93) 697 22 96
Impresión: Edim, S.C.C.L. Badajoz, 147. Barcelona

Impreso en España - *Printed in Spain*

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

Quiere la tradición (a la que respeto, como buen revolucionario) que cada libro escrito por un hombre sea dedicado a una mujer.

Éste se dedica a *una*, a Toly Méndez: me separé de ella hace treinta y cinco años, tras nueve meses de íntima relación.

Tal vez yo haya malentendido todo lo que ella me ha enseñado. Tal vez yo haya pagado su denuedo con decepción.

Este libro, magra recompensa, va dedicado a ella. Éste y todo(s). Hasta que la muerte nos una.

PATXI LANCEROS

Bilbao, octubre de 1997

At every single moment of one's life one is what one is going to be no less than what one has been. Art is a symbol, because man is a symbol.

ÓSCAR WILDE, *De Profundis*

PRÓLOGO

FILOSOFÍA SIMBÓLICA

La filosofía occidental ha tergiversado el amor a la sabiduría (simbólica) como un amor al saber (racionalístico). Mientras que el saber socrático es aún un saber sacrático o sapiencial, los saberes de la Polis no saben que no saben, desconociendo el misterio y el enigma de(l) ser; por eso acaban con el Filósofo que sabe demasiado de aquello que los demás —políticos y tecnocientíficos— ignoran. Aquello es el Ello: nuestro inconsciente y su simbología reprimida. Se impone así un tipo de saber no-sapiencial, insipiente, funcional y funcionarial, que encuentra en la gran corriente *ilustrada* su lumbre, lustre y lastre. La modernidad accede a la luz o razón «irracionalizando» el saber sapiente de mitos, ritos, cuentos, cábalas, símbolos y arquetipos: estos últimos encuentran un refugio subterráneo en la tradición *romántica*, cuya simbología remite al inconsciente, la noche, el sentimiento y la muerte. Podríamos hablar de Filosofía simbólica, por contraposición a la Filosofía racionalista oficial.

La Colección Hermeneusis, a la que pertenece el texto que presentamos, intenta precisamente elaborar una Filosofía simbólica, cuyo medio de conocimiento no es ya el *raciocinio* sino el *relaciocinio*: pues en un lenguaje relacional puede decirse no sólo lo racional sino también lo irracional y paralógico. El lo-

gos se hace carne en el *símbolo*, el cual da cuenta de una escisión de la realidad no rescindible por la razón —de donde el obligado recuento o relato imaginal. Pues es lo imaginal relacionante, frente a lo conceptual abstracto, la auténtica mediación de una filosofía simbólica.

La Filosofía simbólica empalma con la tradición subterránea sobreseída por la Razón indoeuropea de signo patriarcal-racionalista e individualista: el llamado trasfondo preindoeuropeo mediterráneo que, con su religiosidad mistérica y su mitología matriarcal-naturalista y comunalista, remite a obvios contactos orientales.[1] Subyace a su cosmovisión romántica el mito trágico, tal y como puede aún auscultarse en la tragedia arcaica griega y entre los presocráticos. Esta visión simbólica de lo real se desengancha del racionalismo de Aristóteles, Descartes y Hegel, trasvasándose culturalmente a través de la amalgama platónico-pitagórica (Plutarco) y pasando por la Gnosis, la tradición hermética y la mística medieval tanto cristiana como judía (la Cábala) y árabe (Abenarabi).[2] En este intento de coimplicar el mito romántico (trágico) no deberíamos obviar, como vergonzantemente viene haciéndose entre nosotros, al cristianismo originario (nazareno), cuya impronta mítico-mística reaparece filosóficamente en la Escuela franciscana de París del siglo XIII o bien teológicamente en Nicolás de Cusa y su *coincidentia oppositorum*.[3]

Ahora bien, la auténtica filosofía simbólica en sentido estricto se inicia con el Romanticismo alemán y sus mitólogos: Creuzer, Schelling, Bachofen, Hölderlin, Nietzsche, Baeumler, Cassirer, Heidegger y la Hermenéutica: Gadamer, Ricoeur, Vattimo, M. Frank, E. Drewermann. Especial incisión obtiene

---

1. Véanse al respecto las clásicas obras de J. Harrison (*Themis*), U. Pestalozza (*Religione mediterranea*), V. Propp (*Las raíces históricas del cuento*). Para todo ello, Ortiz-Osés, Borneman, Mayr, *Símbolos, mitos y arquetipos*, Ed. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1980. Una excelente síntesis en F.K. Mayr, *La mitología occidental*, Anthropos, Barcelona, 1989.

Sobre el sustrato preindoeuropeo, ver J.J. Bachofen, *Mitologia arcaica*, Anthropos, Barcelona, 1988. Respecto al sustrato vasco, cf. mi obra *El matriarcalismo vasco*, Ed. Universidad de Deusto, Bilbao, 1980.

2. Han sido los *eranosianos* G. Scholem y H. Corbin los respectivos intérpretes de la Cábala y del misticismo musulmán. Véase para el trasfondo la obra de G. Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Anthropos, Barcelona, 1993.

3. Puede consultarse mi *Metafísica del sentido*, Ed. Univ. Deusto, Bilbao, 1989.

su recepción psicoanalítica por parte de C.G. Jung y el Círculo Eranos: W. Otto, Kerényi, Zimmer, Neumann, Eliade, Campbell, Durand y Hillman.[4] Entre nosotros la tradición simbólica de inspiración romántica encuentra eco en el mitólogo Álvarez de Miranda, el psicólogo Rof Carballo, el simbolista Cirlot y el historiador Gómez Tabanera, así como oblicuamente en la filosofía de E. Trías, R. Panikkar y, explícitamente, en nuestra propia Hermenéutica simbólica.[5]

Es propio de una Filosofía simbólica plantear radicalmente la cuestión del *sentido*, más acá del tema o problema semiótico de la verdad planteada por la oficial Filosofía racionalista. Mientras que la verdad clásica se basa en la explicación de un significado (racioide), el sentido dice radical implicación. Pero el sentido en su sentido radical o filosófico (metafísico, ontológico) sólo se plantea cuando el *sinsentido* se apodera de la plaza pública, lo mismo que la implicación se hace necesaria cuando la «desimplicación» planea posmodernamente sobre una modernidad aletargada o flotante.

Y bien, aquí se ubica exactamente el libro que presentamos de P. Lanceros: en la gran tradición del romanticismo trágico (a distinguir bien del romanticismo melifluo). El autor, joven filósofo emergente con esta obra ya felizmente emergido, toma consciencia de la brecha, hendidura o *herida trágica* que se entreabre a la luz cansina de nuestra modernidad despistada. Como el Edipo que acaba re-conociendo su razón irracional, P. Lanceros «alancea» a la racionalidad ilustrada autosatisfecha, descubriendo certeramente que *todo conocimiento es trágico*: y lo dice un profesor de Teoría del conocimiento que, tras las huellas de Hölderlin, Nietzsche y W. Benjamin, ha entrevisto precozmente la compresencia de la muerte en vida (que es como decir del desconocimiento en el conocimiento y del desconcierto en el concierto). Apalabrar el desconocimien-

---

4. El nombre de Eranos procede de R. Otto, el autor de *Lo santo*. Sobre la Escuela de Eranos, la Editorial Anthropos ha editado tanto un número monográfico como dos volúmenes en esta colección (con Kerényi, Neumann, Scholem, Hillman, Eliade, Durand, Kawai y Zuckerkandl). Sobre la temática, puede consultarse R. López Pedraza, *Hermes y sus hijos*, Anthropos, Barcelona, 1991.

5. Sobre el simbolismo, W. Ross, *Nuestro imaginario cultural*, Anthropos, Barcelona, 1992.

to es atisbar *un* desconocido, un rastro, seña o gesto, un *rictus* cuasi ritualmente por él articulado en sus sardónicos *Sonetos a la muerte*.[6]

La clave está en que el simbolismo realiza una mediación aferente y no racioide, posibilitando así la sublimación de lo subliminal en el gris contexto desublimado de nuestra cultura. Se recupera así el contexto de la filosofía con la literatura, de la razón con la emoción, del conocimiento con el amor —una línea mitosimbólica que encadena a Platón, san Agustín, Goethe, Rilke y M. Scheler.

Esta última demarcación puede aclarar el sentido final del texto: se trata de un encuadre simbólico de la problemática del sentido —una especie de previsión de esta incisiva obra que presentamos, debida a la elíptica pluma de nuestro discípulo, colega y amigo Patxi Lanceros.

P.D. Para no recaer en un nuevo dualismo, propondría un nuevo pacto entre la Filosofía simbólica del sentido y la Filosofía racionalista de la verdad, bajo los auspicios del dios Hermes, el mediador del sentido dionisiano de la vida y la verdad apolínea artificiosa. El propio Edipo accede al sentido destinal de su existencia tras re-conocer su trágica verdad. En este nuevo contexto hermenéutico, la razón podría fungir de *medio* de conocimiento y entendimiento, mientras que el *sentido* simbolizaría el fin o meta de todo reconocimiento y comprensión.[7]

ANDRÉS ORTIZ OSÉS

---

6. P. Lanceros, *Sonetos a la muerte*, parcialmente ya editados en español y francés. El autor ha publicado asimismo un texto sobre la Modernidad en Ed. Libertarias, así como su Tesis sobre Foucault, dirigida por E. Trías, en Ed. Univ. Deusto.

Para el horizonte hermenéutico, consúltese la obra del común amigo J. Beriain, *Representaciones colectivas*, Anthropos, Barcelona, 1990.

7. Creo que lo que nos caracteriza como grupo cultural (O. Osés, Beriain, Lanceros, Garagalza, Baltza), es precisamente el intento de coimplicar romanticismo e ilustración, simbolismo y criticismo. (También situaría aquí a F.K. Mayr.) Ello ha sido mediado por los consocios de Anthropos (en donde el *Anthropos* dice Imaginario simbólico).

AGRADECIMIENTOS

El presente libro, que ve la luz con un cierto retraso con respecto a la fecha en la que fue escrito, debe mucho a la constante atención y al ánimo de varios compañeros y amigos.

En un medio tan hostil a la colaboración como es el medio universitario, en un medio tan propicio a la animadversión y a la envidia, no es del todo inoportuno agradecer explícitamente los bellos gestos, la colaboración y el aliento.

No pretendo ser exhaustivo; cito, con gratitud infinita, a aquellos que durante la redacción de este texto me han apoyado sin desmayo y durante la larga espera hasta el momento de su publicación se han preocupado tanto como yo mismo: Andrés Ortiz-Osés, Eugenio Trías, Luis Garagalza, Jon Baltza, Juanjo Lanz, Josetxo Beriain, Detlef Fissenewert, José Javier Rodríguez, Eduardo Apodaca, Sonia Vivanco, Errapel Mentxakatorre, Manolo Egiraun, Agustín García y Jesús Martínez. No son, evidentemente, responsables del producto. Sólo espero que la decepción no sea grande.

PATXI LANCEROS

Bilbao-Bielefeld, 1993-1997

INTRODUCCIÓN

1. Hermenéutica de la implicación y hermenéutica del límite

El tono de la actual filosofía es gris, anodino su carácter, esquivo su propósito, incógnito su proyecto. Parecen olvidadas las edades de oro del sistema y de la crítica y en el presente nacen brotes de renuncia, estériles filosofías de consumo. En España este panorama ceniciento resulta discretamente acentuado por una particular idiosincrasia ibérica.

Dos de los pensadores que no se han dejado seducir por esta apatía ambiental son Eugenio Trías y Andrés Ortiz-Osés: precedentes de distintas tradiciones, diferentes en gesto y carácter, náufragos en distintos mares, han venido a *implicarse en el límite*. Menos jóvenes y más filósofos que cuando pretendieron gozar de ambos atributos a un tiempo, han enriquecido nuestro panorama cultural con textos a los que une el común denominador de la calidad y el estilo, así como la férrea y amable cadena de la discrepancia.

Eugenio Trías (*La aventura filosófica*, *La lógica del límite*) reescribe la *sinfonía* metafísica con una nueva cadencia. Desde el primer movimiento un motivo asume la responsabilidad, distribuye y conduce la melodía: el límite como límite. Se trata

de la primera instancia lógica y ontológica, *desde* la cual se abren dos espacios: el cerco hermético o cerco de lo encerrado en sí (ámbito de lo que alguien llamó lo absolutamente otro, lo sagrado) y el cerco del aparecer, el mundo. El *límite* une y escinde ambos cercos, posibilita el despliegue de una estética, de una ética, de una epistemología; atribuye al hombre el carácter de sujeto fronterizo; respeta la comparecencia del Misterio, del Silencio, del Enigma.

Andrés Ortiz-Osés (*Metafísica del sentido*, *La nueva filosofía hermenéutica*) ensaya la ejecución de una *polifonía* que configura el ser como sentido: sutura simbólica de una fisura real. No se sugiere tanto el límite como la *fisura* en que se abisman y renuevan lo sagrado y lo profano, el ser y el no ser, el bien y el mal. La fisura comparece como *primum* ontológico cuyo correlato constructivo es la *implicación* necesaria de los extremos en discordia. Se trata de una metafísica dualéctica en cuanto la contradicción no se supera: la fisura como fisura permanece abierta en tanto que la implicación ha de producir, en forma de configuraciones simbólicas, los rasgos de una ética, una estética, un tipo de subjetividad tanto individual como colectiva.

Al lado de los puntos de confluencia, hay una diferencia esencial a partir de la cual toman forma las fisonomías de estos dos modelos brevemente esbozados. Tal diferencia atañe al concepto de *símbolo*.

La obra de ambos autores obliga a una reconsideración de las formas o configuraciones simbólicas cuyo despliegue hace habitable (inteligible, imaginable) el mundo, el hombre y sus enseres.

Trías trabaja con un concepto de símbolo modelado en la fragua del psicoanálisis freudiano y matizado con las sugestivas aportaciones de la filosofía del lenguaje. Así labrado, el símbolo elude el compromiso positivo con el cerco hermético, que se insinúa como Silencio o Enigma.

De procedencia junguiana, el símbolo, según la conceptualización de Ortiz-Osés, remite a una presencia arquetípica (*arché-typos*) a cuya implicación apunta, a la vez que se encuentra incómodo a la hora de exponer el despliegue típico (configuraciones simbólicas que constituyen el entramado lógico del mundo sensible).

Para estas dos filosofías fundamentales, equidistantes tanto del dogmatismo como de la renuncia (en forma de pensamiento débil o de postmodernidad), el ámbito común de coincidencia y discrepancia es aquel en el que se exploran las posibilidades de despliegue de una *simbólica racional*, así como el pliegue desde el cual tal simbólica racional emana (el límite o el fondo arquetípico).

No cabe anticipar para ellas un futuro cuyos rasgos son todavía difusos, cuyos trazos —ya presentidos— no permiten todavía suponer el contorno de la figura.

A estas dos filosofías cuyo pliegue fundamental, cuyo bucle metafísico, complejifica el horizonte gris de la filosofía presente les ronda la sospecha de que el pretendido pensar postmetafísico sea sólo una caricatura, un postpensar, un ya-no pensar.

En los textos de Trías y Ortiz-Osés, en la reposada razón del sistema y en la afilada razón del aforismo, se dibuja la sonrisa irónica de la metafísica ineludible; pero de una metafísica que, tras las lecciones de la crítica, la dialéctica y la hermenéutica, ha abandonado pretensiones dogmáticas y afanes normativos.

En el espacio que nos convoca, en el ocaso de una modernidad que ha perdido la mayor parte de sus referencias y pasea su cansancio, la metafísica dirige la pregunta al respecto de «lo que hay» a las tradiciones que nos informan, a las que nos han hecho ser lo que somos. Se trata pues de con-figuraciones de sentido. Se puede hablar de «eones» —como hace E. Trías en una de sus últimas obras—[1] o de «visiones del mundo»[2] —como prefiere A. Ortiz-Osés. Se puede hablar de representaciones colectivas siguiendo a Durkheim o de imaginarios morales, en la línea de C. Geertz. La pregunta es siempre la misma: interrogación por el sentido y sus múltiples configuraciones; interrogación al respecto de diferencias y similitudes; búsqueda de enclaves que puedan servir de soportes a la interpretación.

En el marco del pensamiento tardomoderno —destinado a

---

1. E. Trías: *La edad del espíritu*, Destino, Barcelona, 1994.
2. A. Ortiz-Osés: *Visiones del mundo*, Univ. de Deusto, Bilbao, 1995.

la hermenéutica— la obra de A. Ortiz-Osés y de E. Trías aporta especificidades importantes. La hermenéutica simbólica del primero (*hermenéutica de la implicación* sería su denominación más adecuada) se ha mostrado particularmente capaz para interpretar los ámbitos del mito y la religión, para descubrir las frecuencias míticas que soportan —ahora y siempre— las distintas configuraciones culturales, para ordenar la leyenda humana cuando el discurso convoca dioses y demonios. En la mitología y el simbolismo halla Ortiz-Osés las claves de la cultura.[3] Su hermenéutica se interna en esos ámbitos, habitualmente hostiles a la racionalización y, sin embargo, necesitados de interpretación; y desde ellos, desde la perseverante insistencia del mito, del símbolo o de la religión, estudia Ortiz-Osés las múltiples posibilidades de despliegue cultural, ético, estético, político, epistemológico, etc.

La *hermenéutica del límite* —así denomino a los últimos desarrollos de la obra de E. Trías— interpreta la peripecia cultural desde un hombre definido como *sujeto fronterizo* —habitante de la frontera—; permanentemente solicitado por un ámbito de exposición (lo que se muestra, lo que aparece) y un ámbito que se sustrae o que se manifiesta en la forma de la ausencia (el cerco de lo encerrado en sí). La hermenéutica de Trías pretende rastrear el límite y desde él las diferentes configuraciones de significado y sentido, ya tomen forma metafísica, epistemológica o religiosa.[4]

2. **Ortiz-Osés: sentido e implicación**

Aristóteles situaba la Filosofía primera más allá del placer y de la utilidad, más allá de la vida y sus compromisos prácticos. La clásica divisa *primum vivere, deinde philosophare*, se ubica en el mismo espacio: no importa tanto el dudoso privilegio del *philosophare* sobre el *vivere* o la urgencia del segundo

---

3. Véase su obra *Las claves simbólicas de nuestra cultura*, Anthropos, Barcelona, 1993, y sus contribuciones al *Diccionario de Hermenéutica* dirigido por A. Ortiz-Osés y P. Lanceros, Univ. de Deusto, Bilbao, 1997.

4. Respectiva y sucesivamente en sus obras *La aventura filosófica*, *Lógica del límite* y *La edad del espíritu*.

frente al primero como el abismo que se abre entre el *primum* y el *deinde*: la sucesión sanciona la distancia, la especificidad de cada uno de los dominios, su juego autónomo, su no-pertenencia (= impertinencia) mutua.

Salvo negligentes u osadas excepciones, el parloteo cotidiano de la vida y el discurso solemne de la filosofía han suscrito la mencionada bipolaridad transitando caminos diferentes, cuando no decididamente opuestos.

La cuantiosa y multiforme obra de A. Ortiz-Osés habita el páramo de esa impertinencia: el yermo al cual no accede el vivir cotidiano y al que no desciende el pensar filosófico.

Los acordes y disonancias que componen su polifonía filosófica se afanan en la tarea de derribar fronteras y encontrar un suelo en el que vida y filosofía sean solidarias: *implicación* y *correlativismo* aparecen como emblema de un pensamiento alejado de aquella voluntad analítica, delimitadora, demarcacionista que pretendió hace unas décadas acaparar el discurso filosófico.

Reivindicando el estilo de Nietzsche, del Horkheimer de *Ocaso* o del Benjamin de *Dirección única*; reivindicando la especulación y el poema, la lección y la sentencia, la homilía y el aforismo, Ortiz-Osés explora el espacio de confusión en el que la vida aparece como criterio: «primer y último baremo de todo: un lenguaje, una estrategia, una estructura tienen sentido si son biófilos»,[5] mientras la filosofía «se constituye en un interlenguaje crítico que comunica (mediación) artes y ciencias, eros y logos, en el ámbito generalizado de nuestra experiencia humana intersubjetiva. Es el nivel de la reflexión antropológica general o de la racionalidad crítica fundamental».[6]

Desde esta base, Ortiz-Osés se ocupa de una deconstrucción de la metafísica clásica del Ser, la que inaugura la delimitación parmenídea (ser/no-ser) y prosigue hasta el Heidegger de la «diferencia ontológica». Frente al concepto esencialista del Ser, reclama Ortiz-Osés la categoría ubicada del *estar*; frente al ente y su legitimación metafísica se sitúa en el «entre», en

---

5. A. Ortiz-Osés: *Filosofía de la vida*, Anthropos, Barcelona, 1989, p. 176.
6. *Ibíd.*, p. 149.

el intersticio, donde busca las posibilidades de una mediación real (implicación).[7]

El marco teórico que avala esta propuesta ha sido presentado por el autor en múltiples publicaciones[8] tratando de hacerlo efectivo en diversos dominios teórico-prácticos y configurando desde la hermenéutica simbólica una *Metafísica del «entre»*, como lugar del crisol y de la mezcla, de la intermediación.

El mapa teórico de esta «metafísica del entre» dibuja nuevos contornos: la ausencia del Ser es solidaria de la búsqueda del Sentido como *complexio oppositorum*. El *entre* se sugiere como refugio del lenguaje, pero un lenguaje que no es la manifestación del ser sino el apalabramiento del sentido, instrumento activo de mediación en el que se deshacen los límites y quiebran los dogmatismos.

La filosofía —literatura de la literatura, según el autor— es el marco idóneo para tal ejercicio de lenguaje relacional, en la medida en que «escribir es convocar los fantasmas, darles cita, convenir en los nombres, apalabrar un recinto de realidad, es decir, poner orden en el desorden y viceversa: desorden en un orden abominable».[9]

Vale citar a Adorno: «Como conviene a un pensar que no se somete a la idea de sistema, se ha intentado ordenar lo pensado en torno a focos» (*Metakritik der Erkenntnistheorie*, Vorrede).

Ortiz-Osés hace gala de las mismas prevenciones al respecto del sistema: el Sentido no delinea una figura única sino que se distribuye en una multiplicidad de núcleos dispersos donde centellea y se pierde. Tal dispersión genera conjuntos que, al

---

7. La voluntad de hallar un espacio de mediación se insinuaba ya en las primeras obras del autor (así en *Comunicación y experiencia interhumana* y *Mundo, hombre y lenguaje crítico*). La estructura fundamental del *fratriarcalismo* se configura como ámbito de mediación en el espacio antropológico. La lectura filosófica de tales supuestos en el marco de una metafísica del sentido descubre la categoría de *implicación* como soporte ontológico originario (= fundamental) que no rehúye, como el *consenso* de J. Habermas, la radicalidad del problema metafísico sino que se enfrenta a él tematizando la totalidad como implicación de opuestos.

8. Destaco, por su importancia, *Metafísica del sentido*, Univ. de Deusto, Bilbao, 1989; *La nueva filosofía hermenéutica*, Anthropos, Barcelona, 1986, y *La diosa madre*, Trotta, Madrid, 1996.

9. A. Ortiz-Osés: *Filosofía de la vida*, *op. cit.*, p. 143.

modo de los diagramas de Venn, se ofrecen a uniones e intersecciones variables.

Ortiz-Osés ha ignorado para la expresión de su pensamiento lo que exige la Tradición y ratifica la Academia; ha buscado otra forma para expresar otro contenido. Tal vez ha hecho suya aquella sentencia con la que Foucault cerraba la introducción a la *Arqueología del saber*: «es una moral de estado civil la que rige nuestra documentación. Que nos deje en paz cuando se trata de escribir».

Esta disidencia para con los modos habituales de ejercer el pensamiento y ejecutar el discurso es en Ortiz-Osés un *estilo*. Como he dicho en otras ocasiones, reclamo para la palabra *estilo* un significado extenso y profundo. No se trata tan sólo de la forma de escribir, sino de la coherencia, de la interpenetración entre lo pensado y lo dicho.

Así se entenderá que las innovaciones terminológicas de Ortiz-Osés responden a necesidades teóricas, a lagunas en la tradición filosófica que nos instruye.

Inspirado por la hermenéutica simbólica, el edificio teórico que nos ocupa se coagula en dos palabras clave, en dos nudos conceptuales persistentes: *sentido* e *implicación*. Efectivamente, si Ortiz-Osés ha utilizado para referirse a su obra el título *Metafísica del sentido*, de la misma forma serviría el título *hermenéutica de la implicación* para caracterizar su trayectoria. Y es que el sentido, eminentemente simbólico, es sentido-de-implicación.

Ortiz-Osés define el sentido como «sutura simbólica de una fisura real». La evocación de la fisura convoca tanto experiencia de vida como teoría. La experiencia es experiencia del mal y del dolor en sus múltiples formas y con sus diversos rostros; la teoría, presente ya en las más viejas mitologías, presente en las diferentes visiones del mundo, es la que indica una fractura ontológica que afecta a la totalidad desde el inicio. Antes de ser guerra y conflicto (Heráclito, Empédocles), lo real se da como fisura o partición originaria (*Ur-trennung*) que escinde el todo, que define parcelas y ámbitos susceptibles de enfrentamiento: el mundo, los hombres, los dioses.

La fisura es el dato. El hecho por antonomasia. El HAY que posibilita (o exige) la pregunta metafísica, la realidad por la que se interroga, se da como fisura y en la fisura.

Y todos los ensayos de reconstrucción del sentido (ya sean de corte mágico, mítico, religioso, filosófico o científico)[10] son intentos de sutura, es decir, ejercicios *simbólicos o de implicación.*

Para entender esta propuesta es preciso dar a la palabra *símbolo* un alcance adecuado: el que se presiente ya en la obra de Cassirer, pero que Ortiz-Osés ha completado a través de múltiples estudios de aplicación hermenéutica.[11]

Se aleja así el símbolo del ámbito restrictivo de la semiótica, no entra en competencia con el signo, el icono, el emblema. No. En la perspectiva que nos ocupa el símbolo tiene un carácter vinculante, dinámico y activo. No representa sino que convoca y une. La eficacia simbólica se concreta, no en lo que el símbolo dice, sino en lo que el símbolo real-iza: lo que eleva a realidad significativa y eminente. Cabe decir que el símbolo no representa la realidad sino que la con-figura. Y la configuración aparece como sutura, como implicación de los miembros escindidos. Las expresiones *sutura simbólica* e *implicación* resultan así equivalentes.

La perspectiva que brevemente hemos esbozado (y cuya relación es, a todas luces, insuficiente) permite pensar la totalidad de las cosmovisiones, es decir, todos los conjuntos culturales o visiones del mundo, bajo la especie de trama simbólica, como vínculo de sentido e implicación.

Tal vez sea ésta la mejor entrega de la hermenéutica en estos tiempos de penuria. Frente a la filosofía que se ufana al exhibirse como albacea de la Verdad (en singular y con mayúscula), frente a las ideologías que pasean su marchito dogmatismo, la hermenéutica simbólica busca el sentido de lo sentido (y de lo ideado, y de lo construido). En ella hay sitio para una estética, para una analítica y para una dialéctica —séale otorgado a Kant lo que, sin duda, se le debe—, pero también para una poética y, sobre todo, para una «imagínica» transcendentales.

---

10. Véase la secuencia que traza al respecto Ortiz-Osés en *La diosa madre, op. cit.*, pp. 19-31 y 117-130.

11. Cfr. A. Ortiz-Osés: *Antropología simbólica vasca*, Anthropos, Barcelona, 1984 y «La Escuela de Eranos. Una arquetipología de la cultura», *Suplementos Anthropos* (Barcelona), 42 (1994).

El universo de Ortiz-Osés, la hermenéutica simbólica que construye y con la que interpreta, se nutre de imágenes de sentido (*Sinn-bilder* = símbolos). A su través recorre los diferentes escenarios culturales para encontrar la urdimbre fundamental.

Si es cierto que, como afirma Vattimo, la hermenéutica es la filosofía de la modernidad (tanto su vástago más ilustre como la mejor interpretación del entorno moderno), la hermenéutica simbólica se perfila como alternativa interdisciplinar e intercultural a las versiones debilistas, nihilistas o deconstructivas. Al reconocer el poder vinculante de los símbolos, al afincarse en la potencia heurística de los imaginarios, al ver tanto su inevitabilidad como sus peligros, la hermenéutica simbólica adquiere un carácter de matriz interpretativa universal en cuanto deja convivir las diferencias en su seno.

De una elaboración en curso es difícil evaluar resultados. Cabe decir, sin embargo, que la obra que estamos considerando contiene tanto hallazgos como perspectivas.

Entre los primeros cabe destacar el re-conocimiento del simbolismo como articulación de sentido, la promoción de la implicación como figura re-conciliadora que supera el mero consenso racional (en la medida en que convoca imágenes, sentimientos, afectos); entre las segundas es importante señalar la tarea pendiente: el estudio de las diferentes visiones del mundo y la interpretación de las tramas simbólicas que las animan.

Si la hermenéutica puede aparecer como *novum*, si constituye una verdadera aportación en el universo cultural que nos concierne, no es tanto en cuanto reinterpreta textos mil veces interpretados (que también), sino en cuanto interpreta los contextos que nos interpretan y los imaginarios que nos comprehenden.

En ese cometido, en esa tarea, que concilia los esfuerzos de la filosofía y las ciencias de las religiones, de las literaturas, de la antropología y de las ciencias del hombre y de la sociedad, la hermenéutica simbólica de A. Ortiz-Osés, que ha recorrido mitologías, visiones del mundo, poéticas y culturas, es un soporte. Un punto de partida.

3. Eugenio Trías o la pasión del límite

Es posible que —como afirma Borges— la metafísica sea una de las ramas más fascinantes de la literatura fantástica. Es también posible que nuestra actualidad, deficientemente dotada para lo fantástico, no tolere de buen grado las aventuras metafísicas y se complazca en habitar más allá (*post-*) de las construcciones teóricas que tienen como objetivo el sentido de la totalidad y la totalidad del sentido.

El intento que anima estas páginas tiene su origen en la lectura —sin duda poco perspicaz— de las últimas obras de Eugenio Trías, y puede expresarse diciendo que, frente a la terca seguridad que comparten Habermas y sus adversarios postmodernos,[12] la culpa de la mencionada inadecuación entre actualidad y metafísica tal vez no sea del todo imputable a la inmoderada ambición de la segunda sino también a la escasa audacia teórica y hermenéutica de la primera.

En este sentido, no es un mérito menor de la filosofía de E. Trías su carácter intempestivo: tanto en el propósito como en la factura. Destaca en su obra, plural y coherente, pulcramente elaborada a lo largo de más de una veintena de años, el haber conseguido eludir la doble tiranía (y el doble soborno) que imponen la actualidad y el dogma.

Tiempo y trabajo han sido necesarios para que una reflexión que siempre tuvo rumbo se ordene en torno a un concepto y se despliegue en forma sistémica. Pero creo importante destacar que esa forma no enuncia una ruptura o un nuevo comienzo, sino que aparece como el rostro —adulto y adusto— que conviene a lo que el propio autor denomina su «edad de hierro».

A la luz de la impresionante construcción teórica que se avanza en *Los límites del mundo* y asume una disposición arquitectónicamente sólida en *La aventura filosófica*, se puede revisar la trayectoria del filósofo desde aquel magní-

---

12. De J. Habermas véase *Der philosophische Diskurs der Moderne* y *Nachmetaphysisches Denken* (ambos en Suhrkamp), así como la respuesta de D. Heinrich, *Was ist Metaphysik, was Moderne?*, Merkur, 1986. Las posturas postmodernas en Lyotard, Baudrillard, Vattimo.

fico preludio que fue —que sigue siendo— *La filosofía y su sombra*.

Los títulos de las primeras obras de E. Trías insinuaban un cierto parentesco para con lo que, allende los Pirineos, definía los intereses del colectivo estructuralista. Su composición binaria instaba —por facilidad o inercia— a pensar en términos de privilegio y detrimento.

Y, sin embargo, la decisión se mantenía en suspenso. ¿Se trataba allí de reivindicar lo oscuro de la sombra frente a la arrogancia de la filosofía, o, por el contrario, de reafirmar la luminosidad filosófica frente a la turbia amenaza de la sombra? Cabe hacer la misma pregunta al respecto de lo bello y su relación con lo siniestro, del artista y la ciudad, del rostro propio de la filosofía frente a la máscara (¿enajenada?) del carnaval.

En todos los momentos mencionados el colofón era tímido y sugerente. Esquivo en cualquier caso: se trataba de la «casilla vacía» (que no tolera ser declarada desierta), de la condición incondicionada.[13] Esa «casilla vacía» tiene su lugar propio, todavía no susceptible de explicitación y análisis. La partícula «y» localiza y protege ese ámbito que se sitúa *entre* la filosofía y la sombra, *entre* lo bello y lo siniestro. Es un ámbito todavía no colonizado por idea o concepto alguno, pero que se muestra en la respetuosa ambigüedad de una «y» que se insinúa como conjunción y disyunción al mismo tiempo.

La casilla vacía de la «condición incondicionada», cauta e indolentemente refugiada en la inocua partícula «y», es lo que da proyección metafísica a las primeras obras de E. Trías, aun allí donde el discurso de superficie explora los terrenos de la estética, de la política o de la epistemología. Se trata de respetar un espacio todavía mudo, un «y» que no ha de ser engullido en una prematura síntesis de los ámbitos colindantes (como ocurre en el *sive* de Spinoza), pero que tampoco debe permitir la disgregación y divorcio radical de esos mismos ámbitos (como ocurre con el *entweder... oder*, el *o lo uno: o lo otro*, de Kierkegaard).

Es en *La aventura filosófica* donde se inicia un reagrupa-

---

13. E. Trías: *La filosofía y su sombra*, Seix Barral, Barcelona, 1983, p. 180.

miento sistémico de las mencionadas referencias, y donde se ofrece un esquema teórico y conceptual cuya explicitación y desarrollo compromete el actual trabajo de E. Trías.

«El límite como límite» se propone como objeto de búsqueda y término de la aventura.[14] Es el concepto que ocupa el espacio (casilla vacía) de la pretérita «y» configurándose como condición incondicionada: condición de realidad, condición del despliegue de los dos ámbitos limítrofes denominados «cerco del aparecer» (fenoménico) y «cerco de lo encerrado en sí» (hermético).

Hay, evidentemente, un diálogo con la tradición filosófica. Un diálogo cordial y no exento de crítica. No se puede obviar la referencia a Kant, a Hegel, a Wittgenstein; tampoco a la filosofía más reciente, donde el concepto de límite ha tenido protagonismo (así en el trabajo de M. Foucault).

Merecería un análisis pormenorizado la tensa referencia del concepto de límite (en E. Trías) a cada uno de los autores mencionados. En todo caso, cabe decir que en ellos el límite está fundamentalmente caracterizado por una cierta negatividad; su función es vigilante, restrictiva; no prologa una posibilidad sino que sanciona un cierto acabamiento. De ello se concluye que el postulado del límite es siempre relativo y derivado.

No es así en la construcción de E. Trías: al final del proceso aguarda el límite como positividad y condición incondicionada, como núcleo constitutivo y frecuencia de inteligibilidad del cerco fenoménico y del cerco hermético. Ambos cercos *son* y *se perciben* en contacto con el límite. Asunto de poetas.

A través de un tránsito —extraordinario— por el pensamiento de Calderón y Hölderlin, acaba Trías configurando al hombre como *sujeto fronterizo*, limítrofe: presionado simultáneamente por la locuacidad del cerco del aparecer y por el taciturno silencio del cerco de lo encerrado en sí.

Se ubica con ello —la filosofía de Trías— en ese ámbito

---

14. Esa propuesta no comparece, evidentemente, al comienzo de la obra. Cuando se trata de una verdadera proeza de pensamiento, el propósito se va aventurando en la aventura, y el proceso contribuye a la creación del objeto. Como todo gran texto, el de Trías no sólo tolera sino que *exige* varias lecturas, y es desde el final desde donde se esclarece el principio.

que él mismo denomina *trágico*: al margen de la influencia de un positivismo ambiental cada vez más necio y de un dogmatismo atroz.

Ésa es la apuesta, ése es el reto del pensamiento de Eugenio Trías: sistematizar lo trágico, dar contextura sistemática al *entre*, asistir al despliegue que tensionalmente se dilata desde el límite en dirección a los dos cercos mencionados. El latido que se escucha en la poesía de Hölderlin, el abismo de la pintura de Friedrich, el silencio que murmura en la música de Webern, empujan a Trías a dar voz filosófica a aquello de lo que sólo han sido capaces de hablar los poetas, a aquel lamento, a aquel anhelo de Rainer María Rilke:

> Si nosotros pudiéramos encontrar también algo
> puro y durable de sustancia humana, una estrecha
> franja de tierra fecunda que nos perteneciera
> entre el río y la roca.

La confluencia en el «entre», en la anhelada (o añorada) franja de tierra fecunda que Rilke evoca en sus versos, es lo que evidencia el ámbito común de los dos programas filosóficos que venimos considerando, el de E. Trías y el de A. Ortiz-Osés.

Ahora bien, mientras la hermenéutica de la implicación del segundo especifica el *entre* como espacio de religación, relación o mediación, la hermenéutica de Trías efectúa un alzado conceptual en el que el límite (como figura intersticial) aparece más como elemento y criterio de definición que como ámbito o espacio de mediación.

El límite, efectivamente, señala con su presencia la inminencia de dos territorios o «cercos»: el cerco del aparecer y el cerco de lo encerrado en sí. Uno de ellos comparece como ámbito de manifestación o exposición fenoménica; el otro se insinúa como ámbito de lo sagrado (separado, protegido).

Es cierto que el límite *da cuenta* de ambos territorios, es cierto que el hombre —como sujeto fronterizo— se halla concernido por ambos. Pero el límite, que sin duda aparece como franja habitable (al modo del *limes* que Trías evoca) sanciona la separación, la de-limitación o de-finición.

Quizá por ello, en la filosofía de E. Trías las diferentes configuraciones del pensar-decir mantienen su independencia. Todas ellas se remiten al límite, pero no se mezclan en el despliegue. El espacio del *logos* se muestra hegemónico en su ámbito de ejercicio; el espacio sagrado adquiere diversas modulaciones que se suceden como otras tantas exposiciones o marcas (*Winke*) que dan noticia de aquello que se resiste a la manifestación fenoménica. Los diversos campos del pensamiento no mezclan sus lenguajes.

El lugar de confluencia de ambos *cercos* es, ya lo hemos sugerido, el hombre como sujeto fronterizo o habitante del *limes*: bárbaro civilizado que defiende y labra su franja de tierra. El habitante de la frontera: Jano bifronte que dirige sus miradas a lo que se manifiesta y a lo que se oculta, a la mera presencia y a la inquietante ausencia.

El desarrollo de esta hermenéutica del límite, cuyo escenario es la magna historia de la cultura, promete una *crítica de la razón fronteriza*, un ensayo en el que la razón del límite tal vez se aventure hasta los límites de la razón.

4. El desgarro originario

Los dos desarrollos filosóficos a los que hemos denominado *hermenéutica de la implicación* y *hermenéutica del límite* apuntan, pese a sus diferencias (o gracias a ellas), a un territorio compartido: el espacio que entre lo sagrado y lo profano, entre la razón y los afectos, tal vez entre la vida y la muerte, se desviste de substantivos y adjetivos para reclamar su pertinencia como mero ámbito de relación (que puede ser tanto consensual como conflictiva), como *entre* desnudo; como lugar propiamente hermenéutico en el que la interpretación se radicaliza como inter-penetración.

Y así, una hermenéutica en este fin de milenio se apresta a recorrer los vastos escenarios de las historias y de las culturas, los múltiples imaginarios, las diversas configuraciones artísticas, religiosas, sociopolíticas o científicas en busca del «entre» que, por un instante, habitan.

El *entre* al que se dirige el anhelo en el verso de Rilke (o en

el que se ubica la poesía de Hölderlin) ha sido filosóficamente vertido como límite (E. Trías) e implicación (A. Ortiz-Osés). Se trata en ambos casos de un ensayo de pensamiento trágico que da cuenta del desgarro *en y por* el que la realidad se constituye.

Tal desgarro —partición originaria (*Ur-teilung*, Hölderlin), ruptura primigenia (*Ur-trennung*, Neumann)— puede ser asumido como principio y fin de la reflexión filosófica en la medida en que aparece como *realidad*, fuente simultánea de sujeto y objeto, racionalidad e irracionalidad, naturaleza y cultura.

El desgarro o herida se manifiesta como *radical trágico*: abismo en el que se libra eterna batalla cuya continuidad es condición de ser y devenir (sin que, en este caso, la *y* sugiera una diferencia entre ambos). El pensamiento trágico asume la divisa de Heráclito «guerra es padre de todas las cosas», y se configura como pensamiento del dinamismo y la contradicción que apunta hacia el único imperativo de *permanecer en la herida* sin reposar en las identidades parciales que se constituyen en sus bordes.

La única identidad es identidad dinámica de las diferencias (ajuste *palíntropos*), identidad que asume el desgarro y la contradicción *como tales* sin pretender superación o síntesis.

La totalidad, que permanece rasgada, evita la dispersión a través de un camino de ida y vuelta (Heráclito, Hölderlin), de un trazo en el que el retorno (Nietzsche) es la figura que respeta la herida y tolera la convivencia de los contrarios en unidad polémica y dinámica.

Comparecen así en el ámbito hermenéutico el hombre y sus máscaras, la razón y la pasión: referidas al elemento trágico que las solicita, que a la vez las separa y las une. Comparecen así, sin restricciones previas, todas las configuraciones culturales, todas las visiones del mundo que el hombre ha elaborado como universos de pensamiento, lenguaje y sentido.

Y en ese espacio del *entre* se ensaya una hermenéutica a la vez sim-bólica y dia-bólica: implicación, límite, herida trágica.

1

GOYA: LA CONTRADICCIÓN EN LA MIRADA

Goya es, según Malraux,[1] el pintor con el que da comienzo la modernidad. Es, sin duda, el primer pintor que asume y expone la ambivalencia, la complejidad y el trauma de lo moderno. La modernidad está en Goya, en su biografía y en su pintura, como síntesis imposible de aldea y palacio, de fortuna y miseria, de luz y sombra, de indolente optimismo y de pesimismo radical.

Ningún otro pintor asume como Goya la tensión, la contradicción, la lucha. En él halla su culminación el clasicismo y su fuente de romanticismo. En él se intuyen pautas de ejecución plástica premonitorias del impresionismo (*La lechera de Burdeos*) y del expresionismo (*Saturno devorando a un hijo*). En él, en ese genio múltiple e inclasificable que vierte en la obra su propia ambivalencia, se cruzan todas las líneas de pensamiento de la modernidad incipiente, todas las decisiones políticas de aquella época rota.

Goya mismo, el hombre, experimenta el conflicto que también la realidad circundante manifiesta y que se representa en la obra: se trata, pues, de una continuidad, de una perseverancia en la contradicción que atraviesa los ámbitos psi-

1. A. Malraux, *Saturne. Essai sur Goya*, Gallimard, París.

cológico, ético y político antes de materializarse sobre el papel o el lienzo.

No es extraño que el autorretrato de un pintor atraiga la atención hacia los ojos. Éstos son el vínculo entre el artista y el mundo. Los numerosos autorretratos de Goya cumplen este precepto. Los ojos destacan y dan el tono general a la figura. Tanto el autorretrato fechado en torno a 1795 (fig. 1) como el que aparece en el cuadro *San Bernardino de Siena* (1783) o el mucho más tardío de 1815 dan a los ojos una importancia decisiva: ojos desiguales (en todos los casos el derecho aparece más abierto o dilatado que el izquierdo), ojos profundos dotados tanto para la auto-observación como para la mirada externa, y que dan al rostro una apariencia a la vez audaz y melancólica.

Otros pintores mostraron en los autorretratos su capacidad para mirar y atrapar el entorno (Dürer, Velázquez) o para dejarse impresionar y sobrecoger por él (Van Gogh). Sólo Goya se pinta en esa actitud ambigua de observar el mundo observándose a sí mismo; sólo Goya enuncia en sus autorretratos el imprescindible proceso subjetivo de la percepción.

Tal vez sean los ojos de los autorretratos de Goya la mejor representación del «giro copernicano» de Kant, de la dialéctica entre el yo y el mundo, entre el fenómeno y el noúmeno. Tal vez muestren los autorretratos de Goya la percepción resignada de la complejidad moderna: la crítica de la razón y el sinsentido de la crítica, la tensión entre la conciencia y el inconsciente, entre la vigilia y el sueño.

La mirada de Goya no es ni dominante ni sometida, no se extrovierte completamente hacia el mundo ni se encierra en un solipsismo del que habría de brotar una realidad interior plena de sueños, esperanzas y deseos. Es mirada trágica y agónica. Es mirada que capta la contradicción en el propio hombre, en el mundo circundante y en el *entre* que vincula a ambos.

El reposo ambiguo de esa mirada que no acoge formas o perfiles sino volúmenes, masas, grumos de color, de luz y sombra, ha sido puesto en relación con Saturno,[2] dios del

2. *Ibíd.*; G. Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Anthropos, Barcelona, 1993; F. Nordström, *Goya, Saturno y melancolía*, Visor, Madrid, 1989.

tiempo, de la noche, de la melancolía.[3] Es, ciertamente, mirada saturnal; mirada que percibe y asume los rigores de la noche, la violencia de la negatividad, la voluptuosidad del inconsciente; mirada que se vierte sin reserva y sin miedo, que no se deja sobornar por la esperanza o la promesa (fig. 3).

Es mirada saturnal. Pero también mirada de Dioniso o de Cristo crucificado. Mirada que brilla sin ira ni consuelo entre el día y la noche, entre la vida y la muerte.

A partir de 1792, y como consecuencia de una grave enfermedad, Goya pasó a depender exclusivamente de los ojos. El mundo se tornó mudo, silencioso. Tal vez por ello pintó rostros desencajados y rotos en los que se congela el grito o el canto, rostros que devienen mueca, que se deforman en el intento vano de hacerse oír. La amputación, la mutilación del oído, privó al mundo del sentido del habla. Y de esa mácula nace la violencia casi expresionista del último Goya, totalmente abocado a la visión, pero una visión voraz, sin lindes ni fronteras, que no se deja moderar por los cánones del gusto ni seducir por criterios de razón.

En la singularidad de esa mirada se descubre lo específico del Goya que se prodiga en desastres, caprichos y disparates; en la singularidad de esa mirada totalizadora, que no se detiene en el aparecer o en la superficie sino que profundiza hasta el ser de lo real para descubrir allí la contradicción y la guerra.

La lámina número 44 de la serie *Los desastres de la guerra* va acompañada por la lacónica declaración «yo lo vi». La escena es, para el caso que nos ocupa, irrelevante. La leyenda podría acompañar a todas y cada una de las pinturas de Goya, para aludir a una observación constante, a una vista implacable. Goya *vio* gigantes y brujas, procesiones y desfiles, poder y quimera, razón y sueño. Poco importa que estuviera o no en el lugar de los hechos puesto que no se trata aquí del mero ver material o empírico sino de un ver que profundiza hasta la raíz profunda y constante de la que la escena es mera repetición actualizada.

---

3. Un prolongado y magnífico estudio sobre el tema en: R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturn und Melancholie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1990.

Se sabe que los mejores retratos que pintó Goya sólo merecieron una sesión de observación directa. Se sospecha razonablemente que no fue testigo directo de los fusilamientos del tres de mayo de 1808, los mismos que supo ver y pintar en 1814, los mismos que se ofrecieron a su mirada saturnal: retrospectiva y premonitoria.

El paisaje propio de Goya es *el silencio*: silencio local que tuvo que experimentar ya en su infancia en los páramos aragoneses, donde la naturaleza no concede ni el favor de un susurro; silencio institucional cuando luchaba por imponer su concepción personal sobre las directrices académicas de Mengs y Bayeu. Silencio real, absoluto, definitivo, cuando la enfermedad le privó del sonido y convirtió el silencio en destino.

Y es precisamente en el silencio donde se edifica el imperio de una mirada voraz e implacable, de una mirada que, lejos del alcance de la palabra, se vierte por doquier y acoge la totalidad de lo «visible» sin descansar en lo fenoménico, sin detenerse en lo empírico.

Porque lo visible, que se entrega sin reserva a una vista decidida y no cautivada por la palabra conciliadora, no es la dudosa armonía de «las cosas», el presunto orden de «los hechos». Lo radicalmente visible es colisión de fuerzas, es contradicción: amor y odio según Empédocles; fuego perpetuo y guerra según Heráclito.

Esa contradicción subyacente a la que ya vamos a denominar *radical trágico* se insinúa como única verdad universal y necesaria, que sortea cualquier intento de racionalización u ordenamiento. Para Goya constituye lo visible, aquello que atrae la mirada y aparece en la superficie del cuadro como rebelión del inconsciente y de la noche, como desgarro y locura.

El joven Goya pintó la apariencia. Cuando se sometió a la disciplina de la institución (sea la academia o el palacio) representó la conciencia de la época: figura y colorido, festejo apacible, reunión familiar. El Goya adulto, cuando dejó de oír órdenes y halagos, cuando le cercó el silencio, pintó lo que la realidad muestra, lo que el *logos* encubre: la contradicción, el inconsciente, la noche.

Los *Desastres*, los *Caprichos*, las *Pinturas negras* aparecen

—entonces, hoy y siempre— como la parte sombría, el lado oscuro del radical trágico. El terror y la fascinación que provocan no está ligado a un episodio histórico o a un acontecimiento local. El *aquí* y el *ahora* pueden verse representados, pero nunca contener por completo la sombra que da a la pintura de Goya profundidad y vigencia arquetípicas.

Un ejemplo máximo de tal profundidad y tal vigencia lo constituye el cuadro *Los fusilamientos del tres de mayo* (fig. 2). El cuadro es susceptible de una lectura típica: remite a una determinada guerra, a un lugar (el Monte Pío), a un momento (la noche del tres de mayo de 1808). Pero esa lectura no agota toda interpretación posible, no acoge el sentido que manifiesta la pintura y que es perceptible con independencia de los condicionamientos espaciotemporales. La sola interpretación política del cuadro sería compleja. Sabemos que el Goya que pinta los sufrimientos del pueblo español había sido tenido por «afrancesado», causa por la cual fue llamado a declarar. Parece que hasta el final de su vida persistió en Goya el temor a las posibles represalias y que su retiro final a Burdeos (donde ya residían en condición de exiliados numerosos intelectuales cercanos ideológicamente a Goya) se debió más a motivos políticos que de salud.

La grandeza de *Los fusilamientos...* no reside, sin embargo, en haber reflejado adecuadamente una realidad histórica sino más bien al contrario: en haber trascendido la coyuntura, en haber traspasado la superficie sociopolítica para poner de manifiesto la realidad descarnada de un conflicto sin nombres ni banderas. Tanto allí como en *Los desastres de la guerra* no asistimos a una apología del pueblo español y a una denuncia del invasor; asistimos al drama humano: a la violencia y a la lucha que acompañan a la condición humana desde el Génesis hasta el Apocalipsis.

Pero Goya pintó también el drama de la realidad, de la totalidad escindida simbolizado en el contraste entre la luz y la sombra. Ese drama, que se reitera en la modernidad a través de la confrontación entre la Ilustración (*Iluminismo*) y la noche romántica, es el que ocupó con insistencia febril la etapa madura de Francisco de Goya.

En el cuadro que nos ocupa —un óleo de gran formato, de

inigualable fuerza expresiva y magistral ejecución— se enfrentan dos masas humanas de condiciones de radical desequilibrio: la escena representa un fusilamiento masivo, un fusilamiento que se presiente punitivo e indiscriminado, posiblemente ejemplar.

Cuando Goya pinta la escena, en 1814, los acontecimientos han quedado atrás. No así el acontecimiento eterno de la lucha que el pintor *ve* de forma inmediata, sin recurso a la memoria.

La representación de los dos colectivos humanos manifiesta el contraste en las puras formas externas: el pelotón de los condenados es heterogéneo en cuanto al colorido, en cuanto a la expresión y el sentimiento, en cuanto al estado. En primer plano, en la esquina inferior izquierda se amontonan los muertos, cuerpos inertes bañados en sangre. El centro está ocupado por los que, de forma inminente, van a caer abatidos. Sobre ellos se concentra la atención del espectador, particularmente sobre una figura que, arrodillada y con los brazos en cruz, recibe la luz y requiere la mirada. Detrás de este grupo aguardan los que serán fusilados después: una hilera cuyo final ni se ve ni se presiente.

La parte derecha del cuadro está ocupada por el pelotón de fusilamiento. Frente a la heterogeneidad del otro grupo, éste opone uniformidad y orden. Uniformidad del color gris del vestuario, uniformidad de la postura marcial: brazo extendido sosteniendo el fusil, pierna izquierda adelantada y levemente flexionada, pierna derecha retrasada con respecto al torso, que se inclina hacia delante. El grupo aparece compacto y anónimo, sin individualidad, sin expresión: no se ve ningún rostro, el orden no tiene cara, la violencia que ejerce es implacable y carece de semblante, expresión, y sentimientos. La fila de soldados se prolonga hasta el límite del cuadro (tal vez más, mucho más allá) en una manifestación aparentemente gratuita de poder omnímodo, ilimitado, sin término.

En conjunto, esta oposición entre los dos grupos, esta lucha humana (demasiado humana) está dominada por la muerte; porque sólo la muerte bulle y se debate, sólo la muerte tiene rostro, sólo la muerte congela una maldición o una plegaria, extiende los brazos y abre desmesuradamente los

ojos. El miedo, la desolación, la resignación..., todo el mundo de los sentimientos se expresa en ese grupo desordenado y móvil, en ese grupo que se hace más humano por y ante la muerte. Frente a él, el orden sin semblante tiene configuración mecánica, de perfecta coordinación entre los uniformes y el fusil en que culminan. Sin duda la muerte implica a esta máquina que no en vano la produce. Pero la produce con la reiteración mecánica del gesto, con una inhumana disciplina exenta del sentimiento. Tal vez no se oculta el rostro. Tal vez *no hay* rostro en esa producción mecánica de la muerte por orden y en orden.

Una vez más se enfrentan el orden y el caos; una vez más la racionalidad del orden y la irracionalidad de la pasión, una vez más la luz y las tinieblas. Esta última oposición tiene en el cuadro una importante presencia: la luz proviene de un enorme fanal depositado en el suelo. La luz *pertenece* sin duda a los soldados, pero —por un extraño capricho— *ilumina* a los condenados. Lo que la luz muestra, lo que la luz *deja y hace ver* es la sombra: la sombra del sufrimiento, del dolor y de la muerte.

Quien reclama la luz y la refleja es el hombre que ocupa el centro del grupo de condenados (no el centro geométrico del cuadro) al que anteriormente nos referíamos. Es la figura que —gracias a la luz— exige la atención prioritaria del espectador, como seguramente exigió la del pintor. La evocación de Jesucristo crucificado salta inmediatamente a la vista: el hombre, de rodillas, alza los brazos en cruz y clava la mirada en el pelotón de fusilamiento. Tal vez, como el crucificado exhala un *Perdónales* o se rebela en un *¿Por qué me has abandonado*? Toda hipótesis es posible para ese rostro de extraordinaria expresividad, para ese rostro sin voz —como todos los de Goya—.

El pintor lleva hasta el detalle la similitud con el Cristo crucificado: la palma de la mano más cercana al espectador (la mano derecha) aparece visiblemente herida, taladrada emulando la señal que deja un clavo.

El conjunto es, sin duda, un conjunto de pasión; un conjunto en el que el sufrimiento y la muerte ocupan el centro y aparecen sacralizados. No se trata de masoquismo o necrofilia.

Se trata de asumir el dolor y la muerte, de exhibirlos, de hacer de ellos centro de atención, de mostrar su inevitabilidad aun cuando se muestra también la injusticia, lo inhumano del odio, lo mecánico de la violencia.

Indudablemente el cuadro contiene una denuncia, pero no se trata de una denuncia demagógica que opone un *ellos* siempre demoníaco a un *nosotros* siempre mártir. Tal vez porque *ellos* muestra tan sólo una mecánica rigidez y una ordenada eficacia, sólo queda el *nosotros* que implica a toda la humanidad en el sufrimiento, en el dolor, en la muerte.

No se denuncia tanto la muerte como su producción mecánica, la incorporación del sufrimiento añadido, de la vejación y el horror. No se denuncia la muerte sino la producción política de la muerte, del desvalimiento del hombre —siempre mortal y siempre moribundo— frente a la violencia unánime de un agresor sin rostro.

* * *

El cuadro de Goya muestra la contradicción y la lucha, muestra el contraste entre la pasión y el orden, entre la luz y la sombra. Muestra a la vez la necesidad de un pensamiento y una actitud que asuma la contradicción sin pretender hegemonía, sin pretender anular uno de los extremos en discordia.

No tanto un pensamiento que se inhibe ante la contradicción sino que la incorpora y profundiza en ella sin someterse a la circunstancia, sin engrosar la fila interminable de un orden que no articula la contradicción y que se presenta como única alternativa, de un orden que añade violencia ideológica a la tragedia ontológica.

Porque la comprensión ontológica —heraclítea— de la guerra y la discordia no se enturbia con la saña que el cuadro de Goya fija para la eternidad.

El aforismo de Nietzsche que comienza con las palabras *Otra cosa es la guerra* sienta —a través de los cuatro principios de *su* praxis bélica— la base de una actitud alejada de la violencia del orden, del delirio fanático, de la politización y trivialización del conflicto: «Primero: yo sólo ataco cosas que triunfan —en ocasiones espero hasta que lo consiguen—. Segundo:

yo sólo ataco cosas cuando no voy a encontrar aliados, cuando estoy solo —cuando me comprometo exclusivamente a mí mismo [...]. Tercero: yo no ataco jamás a personas [...]. Cuarto: yo sólo ataco cosas cuando está excluida cualquier disputa personal, cuando está ausente todo trasfondo de experiencias penosas».[4]

4. F. Nietzsche, *Ecce homo Sämtliche Werke* (*Kritische Studienausgabe*), dtv/de Gruyter, Berlín, 1980, vol. 6, pp. 274-275. (Trad. esp. Alianza, Madrid, 1985, p. 32.)

2

LA HERIDA TRÁGICA

I

El surgimiento y desarrollo de la forma de pensamiento y expresión que finalmente asumió el título de filosofía es solidario con un proceso de progresivo descrédito de la literatura en general, y particularmente de la poesía, como vehículo adecuado para la transmisión y análisis de contenidos con pretensiones fundamentales. No es preciso destacar que los primeros documentos culturales que han llegado hasta nosotros cobijan y adornan su verdad, su fe y su sentido bajo el manto de una forma literaria que suele —tal vez debe— combinar la narración y la invocación. Esto, que es sin duda válido para los primeros textos de la cultura judía y de la griega, universos de referencia en que Occidente hunde sus raíces, se puede percibir también en los desiertos de Oriente Medio —poblados antaño por civilizaciones de las que apenas queda rastro, en los restos precolombinos, en la prototradición nórdica, en los textos orientales...

En esos primeros estratos culturales de los que el discurso nos da la noticia, el texto surge de un diálogo —difícil pero fecundo— que, como la ceremonia, el sacrificio o el rito, convoca e implica los distintos segmentos de una totalidad frag-

mentada: los hombres, los muertos, los dioses. Sólo para el analista posterior el texto *explica* (es ideológico, justificatorio, etiológico...). Para el que vive y muere en el universo del texto éste conjuga la realidad, la esperanza y el recuerdo, invoca potencias salvadoras y se convierte en refugio frente a la adversidad; regenera y sostiene los vínculos de los hombres entre sí y de éstos con los dioses y con los muertos.

El *cambio de paradigma* por excelencia, la ruptura fundamental (y tal vez la única decisiva) en nuestra historia cultural es la que marca el declive del predominio del texto poético en beneficio de una forma de expresión basada en la exposición, la definición y el concepto, una forma donde cada palabra aspira a categoría y niega el parentesco simbólico (y a la vez aquella mencionada procedencia del texto y del lenguaje).[1]

Ese cambio o corte al que nos referimos no es en modo alguno arcano o incógnito. Tampoco es fruto de una decisión o un instante. Tampoco ha sido nunca definitivamente consumado.

El discurso de los siglos que antecedieron inmediatamente a la gestación del proyecto filosófico (del que Aristóteles es santo y profeta), el que por alguna extraña razón denominamos «filosofía presocrática» siendo así que es *prefilosofía*,[2] ese discurso fragmentario y valiente, creativo y polémico, tiene todavía la extraña belleza de la batalla, el contagioso dinamismo del combate. Es inseguro y movedizo pero, por lo mismo, entregado y arrogante: no se deja tentar por la reposada y mecánica tranquilidad del sistema; tampoco acepta el falso sosiego —normativo y conminatorio— que emana de la doctrina.

Es en ese momento, en esos dos siglos que simulan una eternidad de entrega, cuando se puede observar la fricción entre el texto precedente, fundamentalmente poético y simbólico, y el texto subsiguiente, fundamentalmente especulativo y categorial.

El discurso prefilosófico, en todas y cada una de sus manifestaciones, se elabora y se recibe en un universo saturado de

---

1. E. Cassirer, *Mito y lenguaje*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973; *La Filosofía de las formas simbólicas*, FCE, México, 1970.
2. A. García Calvo, *Razón común*, Lucina, Madrid, 1981 (Prolegómenos).

fuerzas y de dioses. Le asiste razón y sentido en la medida en que se presenta como texto confuso y comprensivo: texto *complicado* que no se basa en la delimitación conceptual sino en la omnímoda capacidad de la palabra para conjugar la totalidad de «lo que hay».

Laboriosa y polémicamente se va operando una restricción en el *decir* (*legein*). Si en este momento es todavía vocativo, comunicativo y *poiético*, progresivamente deriva asertivo, definitorio y *teórico*. Este desplazamiento que evoca el paso de lo poiético a lo teórico resume en dos palabras un proceso largo y fundamental en cuanto a sus consecuencias y efectos, un proceso de cuyas dimensiones depende el rasgo del pensamiento occidental, de *nuestro* pensamiento.

Y como aplicados a vastos períodos históricos y construcciones colectivas es vana la contrición, estéril el arrepentimiento y absurda la nostalgia, no se trata aquí de deplorar las consecuencias del mencionado desplazamiento, tampoco de reclamar una imposible (y no deseada) vuelta a un paraíso inexistente en el que la palabra se alzara pura y sin reservas. Si es dudoso el pensamiento que condesciende y trabaja en connivencia con el presente, con lo establecido, mucho más lo es el que pretende reinstaurar el pasado. No es función del pensamiento idealizar un islote del pretérito, plegarlo sobre el gozne del presente y calcar en el futuro el perfil de una promesa. Más adecuada al pensamiento es la actitud insolente, la disidencia: la crítica del tejido de relaciones que constituyen el ahora para servir de prólogo a un mañana siempre incierto.

El logos poiético y el logos teórico conviven y polemizan en la reflexión prefilosófica. El primero convoca y reúne; el segundo disgrega y delimita. De ahí tal vez la extrañeza que produce el discurso prefilosófico. No es decididamente poético: en él se abona la idea, se fragua el concepto. Tampoco es inequívocamente teórico: contemporiza con la sensibilidad, acude al símbolo, entromete el secreto.

Para nuestros ojos de occidentales tardíos, al texto prefilosófico le falta decisión, se ubica en un «entre» difuso en el que resulta inasequible y esquivo. Bien es cierto que nosotros, lectores distanciados, podemos elegir lo óptimo, decidir al respecto de lo conveniente, discriminar lo oportuno de aquel texto

sin fronteras. El resultado de esa operación tantas veces realizada es ya conocido: cada uno de los llamados filósofos presocráticos será un prologuista, un precursor, en el que —en la nebulosa forma del balbuceo— se encuentran latentes métodos y categorías, conceptos que esperan para ser desarrollados un futuro propicio, una escena racional. La identidad deficiente de aquel pensamiento párvulo se completa con la historia.

Es preciso asumir otra óptica: nada sobra y nada falta en el pensar prefilosófico, que no es epigónico ni precursor. Es, ni más ni menos, agónico, polémico, mezclado. En Tales de Mileto es tan fundamental y necesaria la universalidad constitutiva del agua como la omnipresencia de los dioses, de la que tiene que ser solidaria. Para el pitagorismo, la regularidad numérica y la armonía de la escala se sitúan en el mismo plano de verdad que la transmigración de las almas. En Parménides de Elea la lógica convive con la devoción, la descripción con el análisis, el ser con la diosa. El pensamiento de Heráclito, en la medida en que no desdeña la contradicción, se presenta como modélico.

Esta breve detención en la escena prefilosófica no tiene otra intención sino servir de preámbulo: se trataba de localizar un ámbito en el que el logos poiético no fuera omnipotente y en el que el logos teórico no decidiera al respecto de ninguna otra alternativa de discurso, un momento en el que los símbolos se expresan con cautela y los conceptos con timidez. Se trataba tal vez de buscar patrocinio y cobijo para una filosofía simbólica: un texto que quiere ser simbólico sin dejar de ser filosófico, que quiere permanecer filosófico sin renunciar a ser simbólico.

De la posibilidad de una *filosofía simbólica*[3] depende la posibilidad subsiguiente de tratar un problema que no ha elegido el ensayo como forma idónea para ser expresado, que ha preferido la narración o el poema, el ritmo o el color; una temáti-

---

3. Véase al respecto Ortiz-Osés, Mayr, Bornemann, *Símbolos, mitos y arquetipos*, Ed. La Gran Enciclopedia Vasca; W. Ross, *Nuestro imaginario cultural*, Anthropos, Barcelona, 1992, pp. 241 y ss. Una magnífica introducción a la filosofía simbólica en L. Garagalza, *La interpretación de los símbolos*, Anthropos, Barcelona, 1989; un ensayo de sociología simbólica en esta dirección se puede hallar en J. Beriain, *Representaciones colectivas y proyecto de modernidad*, Anthropos, Barcelona, 1990.

ca que se resiste a ser *objeto* de análisis, o que reclama a la vez convicción, que se opone a ser conquistada por la inteligencia sin el concurso de la pasión.

Decir filosofía simbólica supone renuncia y desacato, supone no aceptar el juego dentro de los límites de oposición racional-irracional. A esta criterización típicamente moderna y tópicamente contemporánea le ronda desde hace tiempo la fatiga de la rutina y la tentación del dogma. La realidad es decididamente más compleja de lo que sugiere esa metodología binaria de cuyo uso y abuso somos todavía herederos y administradores. Y no es evidente que la filosofía tenga que despreciar todo aquello que la categoría «irracional» encubre: tantos personajes imaginarios, tantos desarrollos oníricos, la disposición para el llanto, la angustia, el éxtasis revolucionario, el rostro plural de la locura o el epílogo unánime de la muerte.

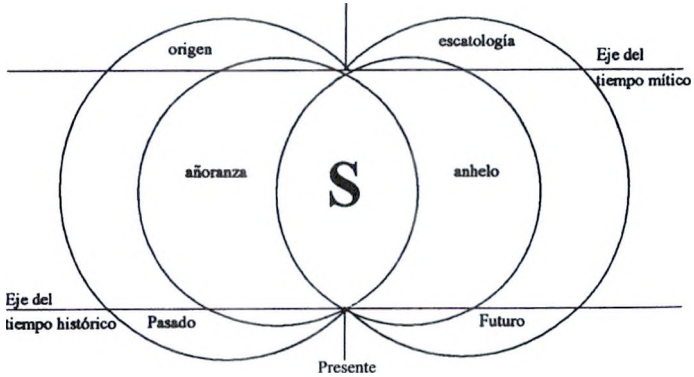
Todo ello constituye el afuera del logos teórico, aquello a lo cual el concepto no tiene acceso. Porque el concepto es el producto y la condición de la teoría y sólo opera en un entorno objetualizado. El modo conceptual de percepción, vinculado *ab origine* al sentido de la vista,[4] se orienta sólo hacia presencias objetivas, sea su objetividad material o ideal.

Por el contrario el símbolo —que cristaliza en aquel logos poiético que más que disgregar, reúne— es capaz de dialogar en y con la ausencia. Mientras el concepto, como la vista, es espacial y representativo, el símbolo es temporal y vocativo. No pacta con el presente sino que le inquieta desde la doble ausencia del pasado y del futuro, desde un «más allá» acrónico, intemporal, eterno.

Podrá presentarse así esta doble pertenencia del símbolo (véase figura adjunta).

En consecuencia, el símbolo constituye la intersección objetivo-subjetiva del tiempo mítico y del tiempo histórico. El tiempo mítico (a través del Paraíso, la Edad de Oro, los Bosques primigenios, la Tierra Prometida, el Walhall, el Cielo...) se sitúa en unas coordenadas que suponen la eternidad. El tiempo histórico está contenido en ellas pero disminuido en cuanto a su importancia, considerablemente excedido. El tiem-

4. Aristóteles, *Metafísica*, Libro A (varias ediciones).



po de la historia, susceptible de cómputo y datación, se sitúa entre los límites pasado-futuro: es el tiempo del suceder sin más rastro que la memoria y sin más perdón que el olvido. Es el tiempo de la crónica.

La posibilidad de establecer una relación afectiva con la historia, sea individual o colectivamente, presupone que el tiempo histórico pueda dialogar con el tiempo mítico, o que éste pueda redibujar a aquél. La historia meramente acumulativa, la historia-dato del anal y la crónica no puede generar añoranza ni anhelo, es preciso que el tiempo mítico configure el pasado histórico y prefigure el futuro: es preciso que conmine a la reserva arquetípica, que haga una lectura épica o trágica, que diseñe un paisaje pletórico de significados ocultos o de revelaciones nuevas. De ese maridaje entre el tiempo mítico y el tiempo histórico, del que surgen la añoranza y el anhelo, nacen también elementos como la identidad, la tradición o la utopía.

Muchas y complejas son las formas de diálogo e interferencia entre el tiempo mítico y el tiempo histórico como para disuadir de un tratamiento exhaustivo y sistemático. Basta evocar precipitadamente las dos más burdas: la inclusión y la exclusión. Ocasionalmente el tiempo mítico introduce en el histórico personajes o episodios que no pertenecen al orden del acontecimiento o del suceso. Esos personajes o episodios

se instalan en la conciencia y en la memoria colectivas, enriquecen la historia con la leyenda, generan en su entorno un paisaje, una jerarquía, un código, un mundo de significados y comportamientos: se constituyen o configuran como símbolo, lugar al que vuelve la memoria y desde el que se proyecta la esperanza; ámbito en el que se trenza la tradición y se prepara la utopía. Arturo y su corte, Don Quijote de la Mancha, los héroes del acoso y la resistencia a las puertas de Troya, son ejemplos de esta operación de inclusión del tiempo mítico en el histórico.

En otras ocasiones el tiempo mítico excluye a un personaje o momento históricos del mero estatuto de realidad episódica, de acontecimiento. La desnuda realidad viste entonces el ropaje imaginario: se disfraza de fiesta o de luto, aparece el héroe, el elegido de los dioses, el libertador, el conquistador. *El Cid Campeador*, *Cortés*, *Buffalo Bill*, son ejemplo de existencias tal vez más discretas de lo que el mito nos ha acostumbrado a pensar.

Esta continua relación de diálogo e interferencia entre el tiempo mítico y el tiempo histórico, que no puede ser negada en cuanto a su realidad, no puede tampoco ser menoscabada en cuanto a su importancia. La posibilidad misma del pensamiento, del arte, la posibilidad misma de las relaciones sociales e incluso de la propia autocomprensión individual dependen de la configuración mítica de lo histórico, de la presentación simbólica de valores arquetípicos y de su dinamización y enriquecimiento diacrónicos.

Porque no hay que pensar el ámbito arquetípico-simbólico como reserva fija e invariable de significados. Hablar de diálogo e interferencia supone que también el símbolo puede (y debe) ser modificado, redefinido por los actores históricos. Lo contrario sería pensar en términos de ideas o esencias al modo de Platón: y no se trata aquí de explicar «lo que hay» desde la presencia eterna de esencias prototípicas sino de implicar lo que deviene desde la vigencia imaginaria de constelaciones arquetípicas de sentido configuradas en símbolos e incesantemente enriquecidas.[5]

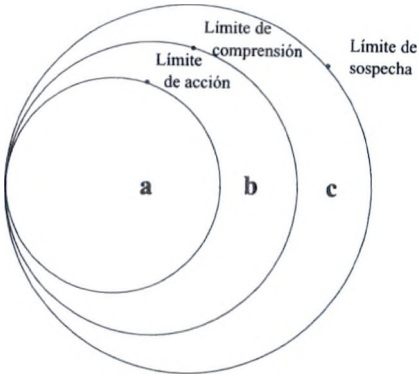
---

5. Véase A. Ortiz-Osés, *Jung, arquetipos y sentido*, Deusto, Bilbao, 1990.

A partir de esta sumaria caracterización se puede pensar el símbolo como eminentemente dinámico y plural. Una filosofía simbólica ha de apoyarse en esos dos atributos y percibirlos como condición de la crítica: nada de lo históricamente construido, ninguna realidad instituida, ningún presente pueden arrogarse plenitud frente al símbolo. Pues el símbolo convoca ausencias, supone la imperfección, configura imaginariamente la disidencia y el desacato.

Por otra parte, desde una perspectiva epistemológica, el símbolo se enmarca en el ámbito o escena del imaginario, más amplia que la teórica o lo funcional. Esto supone que los distintos tipos de conocimiento, los distintos tipos de texto y discurso tienen un ámbito propio de ejercicio y unos límites de contacto con los otros discursos: límites en los que se da el debate y la polémica, en los que emerge el criterio.

Esquemáticamente presentado:



a) Escena veritativo-funcional (normativa).
b) Escena hipotético-teórica (especulativa).
c) Escena imaginaria (simbólica).

En la escena veritativo-funcional se dispone de los conocimientos elaborados y prestos para el *uso*. Es un ámbito de

saber técnico. Esto no significa que sea puramente maquínico o manipulatorio. Evidentemente en la esfera veritativo-funcional se ubican los saberes del artefacto pero también aquellos que generan código, aquellos de los que se usa en la institución, aquellos en y con los que se educa, se manda, se dirige. Es el ámbito o escena de una racionalidad realizada y normativa: que tolera ser expresada en norma, en fórmula, en decreto.

Es el tipo de conocimientos en que se sustenta toda suerte de técnica y de práctica (laboral, administrativa, legal, médica...).

Esta escena veritativo-funcional se agota en un primer límite, al que denominamos límite de acción: allí donde los conocimientos asumidos en la norma o en la fórmula agotan su capacidad y se muestran titubeantes e inseguros. Aquí se produce la primera colisión epistemológica: a través del límite de acción el discurso normativo (técnico) choca con el discurso especulativo (teórico).

En cualquier ámbito de la acción humana (en todos y cada uno) se observa esta escisión entre una escena de conocimientos normativizados y un límite en que tales conocimientos se muestran ineficaces: allí surge la discusión y la polémica, allí se espera el progreso, el desarrollo de nuevas técnicas (es decir, la inclusión de nuevos saberes en el ámbito de lo normativizado y funcional).

Sería, sin duda, largo establecer las múltiples relaciones de la escena funcional con el límite de acción. Señalamos una que nos parece fundamental: la relación *ya-todavía*: la base de la confianza en el progreso, la relación que verifica en la historia la «evolución del género humano hacia mejor». Tras el límite de acción habita la inseguridad de lo especulativo, la duda al respecto de lo práctico, la inercia de lo técnico. La escena funcional está constituida por un *ya* en incesante incremento, por un *ya* del que se espera siga extendiendo el límite de acción en el ámbito del *todavía no* que es la escena hipotética-teórica.

En la escena veritativo-funcional (más que en ninguna otra) vale inmediatamente el supuesto de que «información es poder»: cuando se trata de un saber convertible en norma o

fórmula (y que asegura resultados), la posesión de conocimientos asegura poder (tanto en el sentido político y de autoridad como en el de capacidad de realización de cualquier propuesta o de solución de cualquier problema).

Más allá del límite de acción se extiende la escena hipotético-teórica. Aquí los conocimientos se ordenan en hipótesis, iniciativas de investigación, experiencias y pruebas. El saber así ordenado no puede reclamar la infalibilidad de lo funcional: hay una inevitable franja de riesgo, un evidente margen de error. La escena teórica está en relación con los saberes funcionales, saberes que prolonga e incrementa. Partiendo del límite de acción intenta ampliarlo dotando de seguridad a lo insuficientemente conocido. Pero su límite propio no es el de acción sino el de comprensión. El límite de comprensión significa el ocaso de los conocimientos propios de la escena hipotético-teórica: no cabe operar con los mismos instrumentos, no es posible extender la vigencia de la hipótesis. El «más allá» del límite de comprensión se experimenta como caos o amenaza; también como reto, también como esperanza. Las palabras *enigma* o *misterio* aparecen como formas de respetuosa reserva para designar aquello que se intuye tras el límite de comprensión.

Lo que habitualmente ocupa al científico (no es aquí pertinente la distinción entre ciencias empíricas y ciencias humanas o «del espíritu») se sitúa en la escena hipotético-teórica, entre el límite de acción y el límite de comprensión. Bajo el límite de acción opera el técnico. Más allá del límite de comprensión se sitúa aquello sobre lo cual la ciencia establecida agota sus posibilidades de orden y discurso y se muestra agnóstica.

Pero ese más allá del límite no es un vacío de conocimiento o una ausencia de discurso. Llamamos a este tercer ámbito *escena imaginaria*, y al tipo de saber cuyo acceso tolera, *saber o conocimiento simbólico*. Nos hallamos ante un tipo de conocimiento que escapa a la norma y a la hipótesis, que no es susceptible de rigurosa esquematización ni de plena explicación. Ese conocimiento se expresa en símbolos, dibuja horizontes de sentido, juega con los miedos y las esperanzas colectivas y se organiza en discursos y prácticas no exentos de un cierto carácter conmemorativo y ritual.

Vano es pensar, en términos evolucionistas, que la ampliación de la escena funcional y de la hipotético-teórica acaba(rá) eliminando el espacio de la escena imaginaria. Vano pensar que la norma, el esquema y el concepto harán innecesario e inoportuno el símbolo. Esa hipótesis evolucionista (generalmente aceptada a finales del siglo pasado y principios del presente) basa su fuerza de convicción en el supuesto de que lo imaginariamente concebido y simbólicamente expresado denota falta de conocimiento, más concretamente ausencia de cientificidad. De ahí —asegura este simpático credo— que la progresiva ampliación del ámbito científico acabará mostrando lo ilusorio y fantástico del pseudoconocimiento simbólico.

Pero no es cierto que el imaginario se nutra de la ignorancia. No es cierto que el símbolo sea expresión del no saber. Saberes y conocimientos pueblan la escena imaginaria, saberes y conocimientos que interactúan con los de la escena funcional y la hipotético-teórica. El imaginario es dinámico, plural, multiforme. *Se amplía* —no se reduce— a medida que se extienden los ámbitos funcional y teórico de conocimiento. Y esto es así porque el imaginario no admite que nada pueda ser *superado*, no admite que nada pueda ser definitivamente vencido y olvidado. Lo que se ha dicho o hecho, lo que se ha imaginado, todo lo que para el tiempo histórico es mero acontecimiento, queda inscrito en la escena imaginaria y es susceptible de reactivación. En la escena imaginaria dialoga el mundo ptolomeico con el newtoniano, las sagas nórdicas con la mitología griega, la fantástica imaginación de Hyeronimus Bosch con el paisaje urbano de Joyce o con los mundos de Kafka, el Leviatán con la Tierra prometida.

Si, utilizando la terminología de Jung, se puede afirmar que el Imaginario está estructuralmente compuesto por *arquetipos* y se definen éstos como «residuos de innumerables vivencias del mismo tipo» que operan como «determinantes aprióricos de la experiencia»[6] (tanto individual como colectiva), podemos colegir el necesario dinamismo del Imaginario,

---

6. Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in poetry. Psycological studies of Imagination*, Oxford University Press, Londres, 1965.

el incesante incremento de los residuos vivenciales, el exponencial incremento de la experiencia colectiva.

De la misma forma se puede afirmar que la escena imaginaria no constituye un territorio aislado, no está epistemológicamente clausurada, sino que, a través de un punto de unión, penetra en las otras dos escenas; problematiza la acción y el conocimiento teórico, a la vez que se deja fecundar por la norma vigente y la investigación en curso.

Hay, por lo tanto, *relaciones* entre el ámbito imaginario y los ámbitos teórico y de acción. Pero esas relaciones son siempre de crítica, nunca de acomodo. La saturación de rastros, residuos y saberes que caracteriza a la escena imaginaria se verifica en multitud de proyecciones, de vías de salida, de puntos de fuga con respecto al presente constituido. Desde la escena imaginaria está prohibido el pacto con lo establecido —siempre deficiente, siempre incompleto, siempre injusto—. Y si la ciencia y la técnica son incapaces de dibujar otro paisaje (no diremos, por cautela, un paisaje mejor), la fantasía, que se adueña del recuerdo y se pertrecha de esperanza y anhelo, *sí puede* (de la misma forma que puede —habituada al terror— prolongar imaginariamente las relaciones vigentes, dibujando, no un perfil utópico, sino la actualización del infierno o del apocalipsis).[7]

Dos conclusiones preliminares se deducen de lo anteriormente expuesto:

a) La insuficiencia de una teoría del conocimiento que tan sólo considere la importancia (o la problematicidad) de los saberes concentrados en la escena hipotético-teórica en detrimento de los saberes funcionales o imaginarios. La evolución —diacrónica— y la coexistencia —sincrónica— de las tres escenas así como de los límites que simultáneamente las separan y las vinculan, impide hablar de exclusividad y aun de determinación de una sobre las otras.

Esas figuras inestables y plurales a las que se denomina

7. Así en la literatura de Orwell o Huxley. De forma mucho más perceptible en el cine, desde sus comienzos en el tiempo del expresionismo alemán (Murnau, Lang...) hasta los actuales desarrollos.

verdad, certeza, verosimilitud... se dibujan sobre el paisaje complejo de las tres escenas en continua interacción.

Tal vez el problema parcial de los saberes funcionales sea el de la operatividad del conocimiento medida en la forma del cómputo de resultados positivos. Tal vez el problema de los saberes especulativos sea el de la adecuación de las hipótesis a la realidad (siempre elaborada de nuevo, siempre íntimamente esquiva).

Pero *de lo que se trata en una teoría general del conocimiento es del dinamismo de los límites y la interpenetración de las escenas*: porque ningún conocimiento, ningún sueño, ninguna fantasía pueden ser desdeñados en base a criterios operativos, de necesidad funcional o de coherencia teórica.

Es posible que el hombre, antropológicamente considerado, sea el único animal que no tolera la expresión pura del instinto. Es posible que sea el único animal que está obligado a suplir las deficiencias naturales a través de la ortopedia cultural.

Lo cierto, lo *evidente*, es que la primera y permanente prolongación del instinto (aun deficiente) es *la fantasía*. Las pasiones y sentimientos primarios se tematizan individual y colectivamente a través del imaginario; de un imaginario en continuo crecimiento: allí encuentran su sitio las mil formas de la ambición y el rostro múltiple del deseo, allí se sublima el odio, allí se regula la agresividad, allí se considera la vida y se dialoga con la muerte.

El símbolo —insoportablemente denso, casi inagotable— resume y expone la complejidad del imaginario. Es cierto que desborda lo funcional y lo teórico. No por ello pertenece al ámbito de la ignorancia, o al más problemático de la patología.

b) Los conocimientos fundamentales (en el doble sentido de «importancia» y «fundamento») *no* se ubican en la escena de los conocimientos funcionales o especulativos. O, con otra formulación, los saberes operativos y los saberes teóricos no sólo no agotan el conocimiento *posible*, sino que no acceden siquiera al ámbito del sentido, que habita en el imaginario, y que se prolonga en un tiempo que no es el de la historia. Se

trata aquí de un conocimiento que no sólo necesita los sentidos sino también los sentimientos, no sólo razón sino pasión. Se trata aquí de saberes largamente reposados, diferente e incluso contradictoriamente interpretados; saberes que no son dañados sino enriquecidos por el tiempo; saberes que no se someten al sistema ni se entregan al concepto sino que prefieren el ritmo narrativo de una saga, la rigurosa y amable disciplina de un poema, la honda raigambre colectiva de una oración o de un rito, la inmediatez expresiva de una pintura o la aparente sencillez de un cuento.

Desde esta perspectiva (interactiva y plural), el proceso de conocimiento no comienza con la observación de hechos y acaba con la verificación o refutación de hipótesis sino que cubre todo el espacio que va desde la acción (aparentemente nimia) hasta la fantasía (aparentemente gratuita). Es preciso percibir que cada una de las escenas es a la vez *autónoma y relativa*, que en cada una de ellas se construye y representa un argumento que necesita del argumento correlativo de las otras escenas (aun para establecer relaciones polémicas).

Autonomía y relatividad: ambas están implicadas en el hecho de que *cada escena se atribuye capacidad para producir discurso verdadero y eficaz al respecto de(l) todo*. Tal autopercepción entraña como peligro la pretensión de exclusividad que, desde la perspectiva desde la que hablamos, aparece como injustificado reduccionismo de la complejidad tanto del conocimiento como de la realidad.

Porque es un enunciado al respecto de(l) todo el que, a modo de presupuesto o *a priori* legitima la actividad, los intereses y las expectativas de cada una de las escenas y se convierte en base de sus estrategias.

La escena veritativo-funcional se constituye a partir del axioma o convicción «(el) todo puede ser dominado»: se trata de un imperativo tecnológico, que establece una forma de trato con lo real en términos de objeto y con el saber en términos de instrumento.

No es necesario, a este nivel, señalar diferencias entre *tipos* de tecnologías: las que tratan con el objeto natural o con el hombre objetualizado, las que se ejercen sobre el cuerpo o so-

bre el alma, las que pretenden conservar o transformar, las que operan sobre el individuo o sobre el colectivo. Todas ellas se constituyen a partir del imperativo tecnológico (percibido como posibilidad y exigencia), que garantiza la necesidad del discurso, la justificación de la actividad y la comprensión de la propia historia como desarrollo y consumación de lo contenido en el presupuesto o convicción inicial.

La escena hipotético-teórica está vinculada al axioma «(el) todo puede ser conocido». Establece con la realidad una relación en términos sujeto (conciencia)-objeto que pretende un incremento cuantitativo y cualitativo de la observación así como un desarrollo de las metodologías de representación de lo real en signos y lenguajes: adecuación constante tanto de la sintaxis como de la capacidad semántica de los sistemas de representación.

La escena imaginaria está animada por lo que vamos a llamar el postulado trágico: «(el) todo está (*ab initio*) fracturado». La convicción al respecto de una fisura (*Spaltung*) radical, de una ruptura, que se tematiza como ausencia o abismo, entraña la necesidad de buscar formas de implicación que reconstruyan (siquiera de forma efímera o tenue) la totalidad escindida.

Una adecuada comprensión de lo simbólico debería concluir que tanto el postulado trágico como la escena imaginaria, que se constituye en su entorno y bajo su signo, son los ámbitos en los que *el símbolo* se insinúa como instancia de mediación y vínculo de sentido.

Porque lo trágico —irreductible e insobornable— sobrevive a cualquier ensayo de racionalización, no se somete ni a la coherencia de una lógica, ni a la coacción de un sistema, ni a la disciplina de una institución. Se insinúa como resto irredento, perpetuamente vigente, de irracionalidad constitutiva.

De ahí la esterilidad de todo planteamiento que analiza los polos racionalidad-irracionalidad (o el par simbólico luz-sombra) como términos excluyentes, alternantes y sustitutivos. Hay una paradoja radical en el centro mismo de la cultura en todas sus formas, pues cultura es el reiterado ensayo de gestión racional de la irracionalidad originaria y fundamental a la que denominamos *lo trágico* (la herida o desgarro que aparta al hombre de sí mismo, de la naturaleza y de los dioses).

La incesante y multiforme proliferación de esquemas racionales de conducta —teórica y práctica— es la respuesta cultural a la persistencia de la herida trágica, que no tolera sutura definitiva. El hombre, animal inacabado (Nietzsche), arrojado al mundo (Heidegger), pretende habilitar un espacio propio que le redima de la alienación esencial consistente en no pertenecerse a sí mismo (contingencia), saberse rechazado por los dioses y vulnerado por el tiempo (finitud), saberse finalmente requerido por la muerte.

Es preciso detenerse un momento a considerar la importancia de la muerte: la única certeza, el único hecho incontrovertible, el dato por excelencia (y, por lo mismo, la fuente de toda interpretación). La muerte es la presencia desnuda del radical trágico —de la herida o desgarro ontológicos— perpetuamente actualizado.

Bien podría apostarse que, desde el principio, se construye, se canta y se cuenta (en el doble sentido del término) contra la muerte y bajo su manto, que la muerte es el punto del que surgen, no sólo la mitología y la religión, sino la arquitectura, el relato, la música y el cómputo.

No es un presunto pesimismo ni una necrofilia patológica lo que inspira la anterior consideración (poco importa, por otra parte, que se trate de necrofilia o de necrofobia). Se trata de interpretar un hecho unánime y plural: que en toda gran literatura, desde Homero y la tragedia ática hasta nuestros días hay un poderoso componente elegíaco y funeral; que la música alcanza el grado sublime cuando se expresa en el ámbito tremendo y fascinante del *Réquiem* (así en Mozart, Fauré, Brahms...); que en la base de toda iniciativa arquitectónica están el menhir, el dolmen, el túmulo o la estela funeraria. Que el hombre —individual y colectivamente— está implicado y concernido por la tarea de resistir a la muerte, y para ello se ha dotado de un poderoso aparato técnico, hermenéutico, estético, etc.

Tanto Scherezade como el Califa sabían que hay que incluir a la muerte en el relato y continuar hablando, continuar recordando, continuar inventando para resistir a la muerte. Continuar hasta completar esa cifra capicúa y mágica, 1.001, que sugiere el infinito o que lo anhela. Pero también Robinson

Crusoe sabía algo de cifras y muerte. En la magnífica epopeya de Defoe, el personaje, obligado por la suerte a revivir una supuesta condición primitiva, reinventa el primer sistema de cálculo y cómputo: el calendario, el grado cero de la matemática. Pues el cómputo es inicialmente la memoria de una batalla, es la memoria orgullosa (individual y social) de los días, los meses, los años de supervivencia.

La muerte, hija de la noche (Hesíodo), consecuencia de la separación de Dios y los hombres (Génesis) resume la vigencia de la herida trágica, de la fisura inicial en torno a la cual se constituye el imaginario.

Pero no sólo eso. Es la presencia indiscreta y constante de la muerte en todas sus formas lo que constituye el punto de unión de las tres escenas antes mencionadas. Y en ese punto es donde se muestra la especificidad de la escena imaginaria; pues mientras la escena normativa y la especulativa entablan una relación con la herida trágica describible en términos de explicación, captura y superación, la escena imaginaria ensaya un tratamiento comprensivo y simbólico.

La aludida especificidad es radical. No es la metodología o el desarrollo en las distintas escenas lo que la confirma sino el presupuesto que rige en cada una de ellas. Mientras en las dos primeras hay una vocación inicial de control y explicación, la escena imaginaria se inaugura bajo la irrefutable convicción y experiencia de que la herida trágica tiene contextura ontológica y no es, de ningún modo, evitable: es el presupuesto de un pensamiento trágico y agónico, un pensamiento que se justifica en la prolongación infinita de una lucha sin término y sin victoria posible.

De ahí que la escena imaginaria se vierta en una proliferación multiforme de modos de expresión que acentúan sensibilidades individuales, sociales o epocales; modos de expresión que van desde el ritual o la ofrenda hasta los diversos ensayos artísticos. Tales constelaciones no pretenden forma sistemática ni toleran lecturas en clave de evolución, desarrollo y progreso. Son las escenas normativa y especulativa las que leen su historia en base a tales parámetros. En el ámbito del imaginario todo lo que una vez ha acontecido mantiene su vigencia, su importancia, su contemporaneidad.

No cabe duda de que la geografía del imaginario tiene su centro en la religión. No se alude con ello a las diversas formas confesionales (o no necesariamente); se alude a una «forma de trato», un tipo de relación entre el mundo, los dioses y los hombres que adivina la magnitud de la herida y pretende evitar la dispersión definitiva.

La religión moderna es fundamentalmente institución y doctrina: conjunto de normas y corpus de verdades que se asisten mutuamente bajo el título de dogma. No es tal la experiencia religiosa originaria que se transluce en la multitud de narraciones mitológicas, en la infinidad de expresiones artísticas, litúrgicas o votivas que constituyen el primer documento en el que se muestran las problemáticas relaciones del hombre *consigo mismo*, *con el mundo* y *con el misterio*.[8] Estos tres elementos, que el proceso occidental de civilización ha separado progresivamente, constituyen, en los primeros estratos de la humanidad, los tres rostros solidarios de una misma figura:[9] el Dios, el Hombre, la Naturaleza, trinidad primigenia (preludio de toda trinidad ulterior), evocación permanente de la totalidad escindida, de la herida trágica, del sentido fragmentado y roto.

De ahí que la primera referencia del pensamiento y del lenguaje sea el sentido: entendido éste como construcción eventual e inestable, como vínculo vulnerable entre aquellos tres elementos que, simultáneamente, añoran y rechazan su unidad originaria. La misma intención subyace al relato (*mythos*), a la palabra (*logos*) y al símbolo (*symbolon*): tender un lazo o puente, establecer una malla de relaciones (*systema*) que evoque, siquiera de forma frágil y nebulosa, aquella totalidad primigenia.

El sesgo del pensamiento moderno (que se insinúa ya en la filosofía de Descartes y se consolida, a través del empirismo, en la de Kant) es bien distinto: el discurso no apunta ya hacia el sentido sino hacia la verdad. La aventura moderna es funda-

---

8. M. Eliade, *From primitives to Zen. A thematic Sourcebook on the History of Religions*, Harper & Row, Nueva York, 1987.

9. K. Kerenyi, *Hombre primitivo y misterio*, en Círculo Eranos, *Arquetipos y símbolos colectivos*, Anthropos, Barcelona, 1994.

mentalmente epistemológica; enuncia las condiciones de la certeza, ausculta los límites de la razón, estudia las variables formas de adecuación entre el hecho y la palabra, entre el sujeto y el objeto, entre el pensamiento y el mundo.

En ese desplazamiento radican la fuerza y la debilidad del pensar moderno: su fuerza es de índole veritativo-funcional y se percibe en la notable capacidad de la ciencia y la técnica contemporáneas para proponer problemas y soluciones, para provocar alteraciones y ensayar correctivos. El diálogo que, desde Galileo, ha establecido la ciencia moderna consigo misma, el desafío que la técnica plantea a la técnica, la espiral (o el círculo) que dibujan ese diálogo y ese desafío, se han convertido en el centro de atención del pensamiento. Centro en contacto con el cual el pensamiento se ejercita y se anula.

La debilidad del pensar en la modernidad radica en el olvido de lo que podemos denominar su «tarea» o «talante» inicial: *la construcción y reconstrucción del sentido*. Tal vez Husserl se refiriera a ese olvido cuando habló de la pérdida de la dimensión teórica (= contemplativa) en la historia del pensamiento occidental;[10] sin duda se refiere a él M. Frank cuando alude al «déficit mítico» de la cultura contemporánea.[11] Tematizar con amplitud, diversidad y rigor esa tarea inicial, estudiar el múltiple ejercicio que de ella han hecho las religiones, las artes, las filosofías, ha sido la dedicación fundamental del círculo Eranos.[12]

De forma densa y escueta (así conviene al aforismo) define A. Ortiz-Osés el sentido como *sutura simbólica de una fisura real*.[13] Más que de una definición se trata de una provocación, de una invitación a pensar la radicalidad ontológica de la herida y, simultáneamente, la necesaria inestabilidad de la sutura.

---

10. E. Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die traszendentale Phänomenologie*, M. Nijhoff, La Haya, 1954.

11. M. Frank, *Der kommende Gott*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1982.

12. Véanse los volúmenes de *Eranos Jahrbuch*. Una explicación pormenorizada se halla en *Suplementos Anthropos*, 42.

13. A. Ortiz-Osés, *Las claves simbólicas de nuestra cultura*, Anthropos, Barcelona, 1993.

a) La realidad de la fisura

«En el principio era la plenitud, la totalidad.»[14] Esa totalidad indolente y callada que atesora toda forma de devenir, toda potencialidad, reposa en sí misma y se percibe como oscuridad y silencio. E. Neumann la denomina *Uroboros*, y la presenta como el punto cero del tiempo mítico, previo a todo conocimiento y a toda acción. En ese no-lugar —dice— «el mundo y la psique son todavía uno».[15] No hay todavía distinción ni criterio, no hay todavía conciencia ni objeto (ni, evidentemente, cada uno de los atributos que presuponen tales categorías). Se trata del Todo potencial y —a la vez— de la Nada actual (tal vez la única forma concebible de la Nada, que se insinúa como plenitud no actualizada y no como vacío).

La primera acción que se ejerce sobre y desde esa totalidad urobórica es acción de ruptura:[16] la separación originaria (*Urtrennung*) de la que surgen el Dios, la Naturaleza y el Hombre. No hay, evidentemente, una única versión de esta ruptura. Hay, y eso es lo decisivo, una experiencia múltiple y unánime de la que dan cuenta todas la mitologías, todos los relatos cosmogónicos, todos los textos que nos hacen llegar el eco de la primitiva palabra humana.

A través de diferentes imágenes se transmite esa ruptura, ese desgarro originario: imágenes que aluden a la irrupción de la luz en las tinieblas, a la separación del cielo y la tierra, a la separación del continente y las aguas. Sabemos por Hesíodo y por el Génesis, por la mitología egipcia, por los mitologemas que sobreviven en Empédocles o Platón, por las cosmogonías persas o amerindias, que a ese primer desgarro le suceden otros, que la creación se consuma a través de sucesivas rupturas, de sucesivas separaciones que producen individuos, géneros, especies...

Pero es el desgarro primigenio (la fisura real) el que provoca la doble reacción de la añoranza y el anhelo: la vuelta a los

---

14. E. Neumann, *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1989, p. 18.

15. *Ibíd.*

16. Quizá la acción que Goethe en su *Faust* ubicaba «en el principio»: *Im Anfang war die Tat*.

orígenes (al *en to pan*) y la tierra prometida. Símbolos que no sólo tienen valor y efecto para el hombre primitivo, sino para el hombre en general, en cualquier etapa de su desarrollo (... *solange es Menschheit gibt*). Como dice Neumann: «Todos los símbolos con los que la humanidad pretende apalabrar el principio, gozan ahora de tanta vida como en el tiempo originario. Tienen su lugar, no sólo en el arte y la religión, sino también en el acontecer vivo del alma individual, en el sueño y en la fantasía».[17]

El arquetipo de la ruptura está en la base del imaginario colectivo (de la humanidad) y su dotación simbólica —fecunda y continuamente actualizada— se convierte en perpetua búsqueda de sentido. Se aprecia la ruptura en todo lo que, a nivel religioso, constituye su herencia: el rostro múltiple de la sinrazón, la enfermedad o la muerte implacable, todas las formas del mal, la injusticia...

El desgarro es *fundamental* y *constitutivo*, es ontológico; tematizado como abismo y caída (así en Gn 3; así en el mito del ángel arrojado a los infiernos) implica la vigencia del mal e instituye una relación agónica y polémica entre el hombre, la naturaleza y los dioses. De esa relación, que no se deja seducir por las promesas del diálogo y del consenso, da cuenta el mito de Prometeo y, de forma particularmente plástica, la maldición de Dios a Adán (Gn 3) que le enfrenta también a la naturaleza, o la lucha de Jacob, que le enfrenta —en Gn 32, 22 ss.— al propio Dios.

La historia del hombre está, en todas sus formas y estadios de evolución, ligada al destino cuyo prólogo es la mencionada batalla: de aquí surge la necesidad del culto para atenuar la ira de los dioses o solicitar su favor, de aquí surge la necesidad de armarse técnicamente para agredir a la naturaleza o defenderse de ella, de aquí tanto la ética como el derecho para regular la convivencia.

¿Hay sentencia más adecuada que aquella de Heráclito, reiterada por Nietzsche, al respecto de que la guerra (*polemos*) es el padre de todas las cosas?

---

17. E. Neumann, *op. cit.*, p. 22.

b) **La sutura simbólica**

La radicalidad ontológica de la herida impele a la búsqueda de formas de sutura que, si nunca recomponen la unidad rota, impliquen los fragmentos en dispersión. Que tal sutura no se satisface con la propuesta de un consenso racional es evidente, puesto que el desgarro al que aludimos es pre-racional: se impone al hombre *ab initio*, hasta el punto de que *el hombre mismo es parte desgajada de la unidad originaria*.

Para la calidad del vínculo que se trata de establecer, la razón es insuficiente. Porque la razón sólo concede el título de sujeto —en el mejor de los casos— al hombre, sea individual sea socialmente considerado. La naturaleza y los dioses aparecen objetivados, se mantienen a distancia, se pretende atraparlos en el concepto o re-presentarlos a través del signo.

Otro es, sin embargo, el talante de la sutura simbólica. En el símbolo hay acción, implicación material. Procede —la palabra símbolo— del verbo irregular griego *ballo*, que significa *lanzar*. Se trata de un *lanzar* que, cualificado por el prefijo, inicia una búsqueda, pretende establecer un vínculo (*symballo*: unir, vincular, enlazar). De ahí que el símbolo sea siempre una pieza de unión. No es representativo (como el signo) sino implicativo; no alude a un «estar por» sino a un «estar con».

No sólo la etimología sino el uso de la palabra símbolo en los textos de Plutarco, Eurípides o Diodoro, confirma el carácter vinculante arriba mencionado.

Habría que recordar la importancia sacral de la hospitalidad en la Grecia clásica para comprender en su justa medida la densidad del símbolo (*symbollon*). La hospitalidad genera una suerte de parentesco entre el anfitrión y el huésped, parentesco que se transmite a su descendencia. El símbolo es la *pieza* que garantiza la *unidad* pretérita, que mantiene el *recuerdo* en la distancia, y que asegura el *reconocimiento* en el futuro.

La misma factura del símbolo (en la antigua Grecia) manifiesta la mencionada dialéctica de totalidad y ruptura, de unidad y separación. Hemos insistido en que el símbolo no es una marca o un signo que representa o indica. El símbolo primario y por antonomasia es el *astrágalos*, la vértebra de un ani-

mal partida en dos mitades que ajustan perfectamente y con ello reconocen su mutua apertenencia, al completar la unidad originaria.

Cuando se produce la separación (tras un período de hospitalidad otorgada y recibida) cada uno de los implicados retiene una parte de la vértebra, que posteriormente fue un anillo o un dado, la conserva y la transmite como herencia, como sello y muestra del vínculo establecido para siempre entre las dos familias. A esto alude Jasón en la obra de Eurípides (*Medea* 613) cuando dice «... dispuesto estoy a enviar símbolos»: no se trata de marcas de su poder, de signos de su fuerza. Se trata de estas piezas que aseguran reconocimiento, acogida y favor.

La sutura simbólica es, por lo tanto, más profunda que el mero acuerdo, el pacto o el consenso. Más profunda que la tolerancia o el respeto. Supone y exige implicación afectiva y efectiva. De ahí que se pueda afirmar que, en un sentido radical, *toda sutura es simbólica y todo símbolo ha de ser comprendido como vínculo o sutura.*

La facultad del hombre de «producir símbolos» a la que se refiere C.G. Jung[18] enlaza con la persistencia —postulada por Neumann— en el inconsciente tanto individual como colectivo de residuos de la *Urtrennung*, de la ruptura originaria:[19] a través de la actualización de tales residuos (símbolos) se produce el re-conocimiento de dioses, naturaleza y hombre, el saberse mutuamente concernidos por el destino de la totalidad desgarrada.

A esa complicidad, que subyace a toda comunicación radical, es, sin duda, a lo que se refería —con expresión harto imprecisa— Lévy-Bruhl cuando hablaba de «participación mística». Es el mismo fundamento que requiere la «magia simpatética», que Frazer sitúa como substrato de la experiencia religiosa.[20] De forma todavía más nítida, el totemismo, magníficamente analizado por C. Lévi-Strauss,[21] se basa en la unidad originaria de los dioses, el hombre y la naturaleza: el

---

18. C.G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, Caralt, Barcelona, 1977, p. 28.
19. E. Neumann, *op. cit.*, p. 22.
20. J.G. Frazer, *The Golden Bough*, Macmillan, Londres, 1987, pp. 11 ss.
21. C. Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, FCE, México, 1964, pp. 60 ss.; *Le totémisme aujourd'hui*, PUF, París 1985(6), pp. 29 ss.

mismo significado de la palabra *totem* (= es de mi familia) manifiesta de manera clara el carácter simbólico del totemismo en el sentido anteriormente expuesto. Cabe señalar finalmente la contextura simbólica (= radicalmente vinculante) de los ritos eucarísticos —como los de los misterios de Dionisio o la eucaristía cristiana—, cuya estructura y contenido suponen la perpetua actualización de la dialéctica totalidad-fragmento (herida-sutura).

Puede enunciarse, a partir de lo dicho, la vigencia de un *radical simbólico* que admite infinidad de expresiones, multitud de manifestaciones concretas —ligadas sin duda a la especificidad de cada grupo humano y su cultura—. Ese radical simbólico no pretende explicar la coyuntura o dar respuesta a los problemas que se generan en los distintos ámbitos de la acción o el conocimiento humano, sino reparar —de forma discreta— la totalidad quebrada de la que el hombre es fragmento.

El énfasis en la discreción merece una pequeña nota: el símbolo asume la distancia, asume la fisura; proclama que el fundamento es herida o desgarro, que la historia es colisión y conflicto. Pero el símbolo sabe también que tanto la fuerza del arco como el canto de la lira se deben a la tensión de sus cuerdas. Dar voz e imagen a esa tensión es el cometido del símbolo; evitar, por consiguiente, la dispersión y el colapso, los dos extremos en los que la tensión se deshace y el sentido se desvanece.

Cabe sugerir con un breve trazo la honda comprensión simbólica del romanticismo: como el personaje enlutado del cuadro emblemático de C.D. Friedrich (fig. 8), el símbolo mira directamente hacia el abismo, hacia el enigma frente al cual no se puede decidir si es plenitud o vacío.

La poesía de Hölderlin —el poeta simbólico más clarividente que ha dado la historia— recorre completamente el camino de la dispersión al colapso: la tensión se mantiene *como tal* en poemas como *Patmos* o *El Único*; afronta la dispersión en el final de la novela *Hiperión*, donde al hombre abatido no le asisten ni la humillada naturaleza ni los dioses huidos, de los cuales no cabe esperar ayuda ni sanción; el colapso se manifiesta en Empédocles devorado por el Etna, síntesis agresiva de naturaleza y Dios.

c) El sentido

La filosofía moderna —si no la historia de la filosofía en su conjunto— ha sido generosamente reiterativa en la producción de análisis y definiciones. Puede afirmarse que, de forma simétrica, ha sido prodigiosamente inepta en el ámbito de la creación y del imaginario, cuya contextura es fundamentalmente simbólica (la exclamación, entre irónica y resignada, de Nietzsche *¡Veinte siglos y ningún dios nuevo!* da cuenta de tal incepcia). Nunca el pensamiento se había visto tan coaccionado como en estos últimos tiempos, desde que la clausura judicial del *Tractatus* de Wittgenstein —*se debe callar*— ha sido objeto de veneración sin réplica.

Contra ese imperativo se rebela el símbolo, puesto que opera en aquel lugar en el que se da una radical inadecuación entre significado y significante, en aquel lugar frente al cual dimite el signo. Porque de lo que se trata es de arraigar la voz en el desgarro ontológico, de dar la palabra al silencio o al grito, de transitar la herida en busca de una eventual sutura. En ese lugar comparece el símbolo como «imagen de sentido» (*Sinnbild*): sutura de la herida.

El sentido sólo puede construirse como *imagen* desbordando los límites de una razón que ha olvidado su traumático nacimiento y que progresivamente se ha vaciado de contenido simbólico.

Lo dicho no debe entenderse como reactivación de un combate improductivo contra la razón. Puede afirmarse, pervirtiendo una frase ya célebre, que *el símbolo sin racionalidad es tiránico pero la racionalidad sin símbolo es estéril.*

El ensayo de una *racionalidad simbólica*, siempre inconclusa y abierta, es lo que nos concierne. Y es lo que nos acerca —puesto que en el breve suspiro que es la historia, todos somos contemporáneos— a Empédocles y a Heráclito, a Hölderlin y a Nietzsche; a todos los que por y para nosotros han asumido que pensar implica riesgo: el riesgo de perder en la apuesta la presunta autonomía de la propia existencia.

II

El postulado de la herida trágica es anterior a la gestación formal de la filosofía y de la ciencia, pertenece a un universo no dirigido por la razón como presencia imperativa de carácter exclusivo, un universo cuya habilidad exigía el recurso tanto a la razón como a la pluralidad inacallable de las pasiones.

La herida trágica se ofrece a una experiencia total y no diferenciada, es decir, a una experiencia que *no ha aprendido* a disgregar el universo en parcelas autónomas y jerarquizadas a cada una de las cuales le corresponde una expresión diferente regida por código y evaluada por tribunales. Esa experiencia es, sin duda, la que yace en el hombre moderno oculta y soterrada por multitud de iniciativas que exigen la planificación sectorial de los ámbitos de vivencia y expresión.

La primera expresión de esa experiencia total y no diferenciada es la *mitología*, para la que la totalidad es conjunto dinámico y conflictivo de fuerzas. Evidentemente el relato mítico «implica una posición metafísica»[22] o, más bien, la posición metafísica por antonomasia, en la medida en que al mito la realidad se le presenta como totalidad fragmentada o herida de la que el hombre *forma parte*, una parte concernida por el todo y a la que el todo le concierne.

Para el pensamiento mítico, la realidad aparece como unidad dinámica y escindida de lo visible y lo invisible, de la apariencia y lo incógnito. No hay tanto una voluntad de entender o explicar sino de *entenderse con* y de *implicarse en* esa totalidad que se manifiesta como lucha perpetua.

El mito sabe que el ser no es lo absoluto si entendemos este último concepto en el sentido que la filosofía le confiere. El ser es —para el mito— absoluto en el sentido de ab-suelto: retazo o fragmento que se separa por efecto de la ruptura originaria (*Ur-trennung*). Es decir, el ser es *absoluto parcial*, íntimamente ligado a su opuesto en la totalidad escindida. La ruptura originaria es lo que *deja ser*, en el doble sentido de permitir la emergencia del ser y producir el ser como resto de la totalidad desgarrada.

---

22. M. Eliade, *El mito del eterno retorno*, Alianza, Madrid, 1982, p. 14.

El ser no se manifiesta ni como totalidad ni como fundamento. Es el fundamento, por el contrario, el que se manifiesta en el ser como desgarro o herida y a la vez enuncia la provincialidad del ser y su pertenencia a la unidad rota. El fundamento se manifiesta como herida en la imposibilidad (ontológica) de aparecer como plenitud.

De ahí que el mito asuma, no una función explicativa, sino una misión simbólica. Se equivoca quien pretende dar al mito una categoría de explicación pre-lógica (Lévy-Bruhl) o funcional (Malinowski). El mito es, en el sentido más amplio del término, simbólico: media en el conflicto eterno de la totalidad escindida. No se trata tanto de una postura prelógica sino pre-analítica: una postura en la que no se aprecia (ni se pretende) separación entre lo racional y lo irracional sino que se requiere el concurso de ambos dominios sin establecer jerarquía. Hay una *lógica* del mito que es la única que tolera la comprensión de la ruptura originaria: una lógica de la contradicción y del conflicto, una lógica simbólica que es la de Empédocles y la de Heráclito, ya en los albores del discurso que Occidente acepta filosófico. Es la lógica de la oposición de fuerzas (amor/odio), de la contradicción interna a la realidad, al hombre y a los dioses (el «somos y no somos» de Heráclito).

Si bien la filosofía persistirá en el intento de abandonar esta lógica del conflicto para la que la realidad se presenta primariamente como conjunto de fuerzas en oposición dinámica, la idea reaparecerá frecuentemente en la historia. La filosofía reciente, a través de Nietzsche, Freud y Marx ha rescatado los conceptos de voluntad, instinto y fuerza como componentes constitutivos de la historia y su desarrollo. También para ellos —aunque de distinta forma— el devenir es lucha de fuerzas. Y lo constituido es reposo efímero en un proceso de lucha sin cuartel y sin término.

La herida trágica y el conflicto son los dos vectores que configuran de manera especial la escena imaginaria: aquella en la que surgen el mito, el cuento, el arte como formas privilegiadas de expresión.

No se trata, por lo tanto, de un pensamiento arcaico superado por la historia y el progreso. Se trata de un elemento

constitutivo de la realidad y del hombre como parte de esa totalidad fracturada.

Y aun si se afirma que tal pensamiento es característico de la psicología individual y colectiva del primitivo, hay que aludir a la huella vigente en la psicología del moderno o incluso del previsible hombre del futuro, ya que el hombre nada en un universo psicológico que no tolera el olvido. La afirmación de Freud al respecto de la permanencia del contenido psíquico es suficientemente explícita: «en la vida psíquica nada de lo una vez formado puede desaparecer jamás, todo se conserva de alguna manera y puede volver a surgir en circunstancias favorables, como, por ejemplo, una regresión de suficiente profundidad».[23] Así pues, si «en la vida psíquica la conservación de lo pretérito es la regla, más bien que una curiosa excepción»,[24] en el hombre moderno persiste la estructura psíquica primitiva como en el adulto persisten los temores y los deseos infantiles. Y no se trata de una patología sino de un imperativo psíquico cuya presencia es fácilmente demostrable.

Puede decirse que la conciencia y el inconsciente se constituyen a través de un proceso diferente. La conciencia es variable y progresiva, tolera incremento y pérdida, es susceptible de modificaciones radicales. El inconsciente, por el contrario, se perfila como soporte personal y social, en él se localiza la experiencia originaria que es siempre experiencia trágica, de ruptura, tanto a nivel colectivo (Neumann) como individual (Rank). Incluso cabe decir, con E. Neumann, que el yo y la conciencia son «productos tardíos del desarrollo humano»[25] mientras que «la circunstancia inconsciente es la situación originaria».[26]

El hombre moderno convive con el primitivo a nivel inconsciente y expresa en el relato literario, en la poesía, en la música o las artes plásticas los mismos contenidos que expresaban el mito o el cuento folclórico. Expresa fundamentalmente el rigor de la ruptura originaria y el permanente conflicto de la totalidad escindida.

---

23. S. Freud, *El malestar en la cultura*, Alianza, Madrid, p. 12.
24. *Ibíd.*, p. 15.
25. E. Neumann, *op. cit.*, p. 221.
26. *Ibíd.*, pp. 216-217.

La forma privilegiada del duelo entre dioses (del cielo y de las profundidades) intenta prestar forma al eterno conflicto, y de la misma manera la oposición de la luz y las tinieblas. Se trata de un conflicto que afecta a la totalidad desde el origen: ni la naturaleza ni los dioses son ajenos a la herida trágica.

Los mitos de la caída (p. ej. Gn 3) introducen al hombre en el espacio trágico: aluden a su enfrentamiento con la naturaleza y los dioses; y revelan el sentimiento humano ante la tragedia ontológica en la que se sabe inmerso.

Concretamente el mito bíblico de la caída narra la pertenencia del hombre a la naturaleza (barro) y a Dios (soplo, espíritu). Es decir, el hombre aparece ya desde el origen como encrucijada, situado en el medio de una lucha que le precede, que es lucha entre luz y tinieblas, entre Dios y el diablo.

Pero el hombre no permanece en el medio; pretende ser como Dios (o engañar a los dioses, en la versión griega que narra el mito de Prometeo), abandonar el lugar trágico. El resultado es el apartamiento de Dios y la negación de la naturaleza a conceder lo que gratuitamente otorgaba: sobrevienen la muerte, el dolor y el trabajo como resultado de la doble expulsión de la que el hombre es víctima por intentar eludir su destino trágico.

El hombre es devuelto al *entre*, pero ya no en comunicación armónica sino obligado a soportar y conservar el conflicto: como única forma de mantener la totalidad y mantenerse en ella.

La experiencia que refiere el mito es experiencia de ruptura y desgarro que exige percibir la contradicción como estructura interna de la totalidad escindida y el conflicto como la ley que rige su dinámica. La misma experiencia se repite en el cuento tradicional[27] y en todos aquellos ámbitos de expresión que no surgen sólo de la coyuntura histórica ni intentan reflejar el aparecer y la circunstancia.

El mito aparece, por lo tanto, como matriz expresiva de la

---

27. Véase V. Propp, *Las raíces históricas del cuento*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1981, pp. 45 ss., así como *Morfología del cuento*. Aunque no interpretamos de la misma forma que el autor el cuento y su contexto, también Propp señala el comienzo como separación, ruptura y desgracia. Se trata, para nosotros, del elemento inicial que el cuento comparte con el mito.

ontología y de la experiencia trágicas. No se trata de una *forma literaria* superable sino de un conjunto indisoluble de expresión y contenido que reaparece continuamente y sin descanso en la historia de la cultura. El ámbito mítico es la primera exteriorización material de la escena imaginaria. No cabe pensar la cultura sin mito porque no cabe reducir la cultura a mera racionalidad. Lo trágico constitutivo se impone a cualquier forma de racionalización u ordenación sectorial del hombre y del mundo. Se rebela como totalidad desgarrada que apela a los recursos del imaginario para ser restituida como tal.

La experiencia originaria —experiencia trágica, de ruptura— no es susceptible de gestión meramente racional. Requiere la complejidad de la escena imaginaria y el recurso a formas de expresión que toleren la comparecencia de lo irracional. Porque es lo real lo que se manifiesta como contradictorio, como sagrado y profano, como naturaleza y orden, como racional e irracional *al mismo tiempo*.

La ontología trágica indica que *la elección no es posible*. La herida es ontológica, originaria y constitutiva. La contradicción y el conflicto son la ley de la totalidad escindida y no cabe, por lo tanto, prescindir de ninguno de los elementos en tensión.

En la lógica (dinámica y polémica) de la escena imaginaria, el error o la mentira lo constituyen las ideologías que prescinden de la complejidad trágica e instituyen una parcela como totalidad integral. Es el caso de la modernidad ilustrada: la pretensión de sortear el conflicto, de alinearse con la razón y alienarse en ella, el afán iluminista se revelan como ideología. Porque lo excluido (lo irracional, la noche) emerge de forma violenta cuando no ha sido integrado y asumido en el proceso.

El malestar mítico de la cultura moderna, al que se refiere M. Frank, manifiesta la vigencia de lo reprimido y —a la vez— el necesario concurso de la escena imaginaria para recomponer la figura trágica de la totalidad.

Ya en los albores de la modernidad, el romanticismo fue la respuesta —tal vez excesiva— al exceso racionalizador de la ilustración. En el romanticismo se rebelan la decadencia, la noche, la muerte; reclaman su espacio propio y se enfrentan al vigor optimista de la luz y la razón.

Y no cabe hacer una lectura adecuada del romanticismo si no se repara en la necesidad que en él se manifiesta de restituir la totalidad desgarrada en el marco de un pensamiento simbólico.

III

El romanticismo es la mitad lúgubre de la modernidad: la parte de la sombra, la rebelión de la conciencia trágica frente a la linealidad autocomplaciente y progresiva de la ilustración. Demasiado tiempo nos ha cobijado el error de equiparar modernidad e ilustración. Desmasiado tiempo, que ha convertido el error en hábito y el hábito en evidencia.

Tanto para los defensores como para los detractores del pensamiento moderno, el romanticismo carece de relevancia. Sería una especie de anti- o contramodernidad. Algo escasamente definido, algo amorfo y difuso: regresivo y reaccionario en cualquier caso.

Y, sin embargo, el romanticismo no rechaza los presupuestos modernos sino las conclusiones ilustradas, fundamentalmente el orgullo antropocéntrico, la soteriología del progreso y la hegemonía de la razón. Y junto a ellas, su correlato emocional, *el optimismo*: optimismo de la revolución lograda, de la utopía realizable, de la mayoría de edad, del paraíso recuperado.

«Ya no hay amor, ya no hay gloria. Una espesa noche cubre la tierra. Y moriremos antes de que amanezca», escribía A. de Musset en 1836. El texto vuelve a utilizar las metáforas del amanecer y la noche, de la luz y la sombra. Pero se erige en exacto reverso de las no muy lejanas declaraciones ilustradas (= iluministas) que anunciaban una aurora sin crepúsculo, la definitiva e irreversible victoria de la luz.

La sentencia lapidaria de Musset es mucho más compleja e interesante de lo que sugiere su aparente laconismo. El reiterado operador temporal *ya* obliga a pensar en un *antes* de amor y gloria; y no es inoportuno identificar ese *antes* con el momento culminante de la Ilustración, momento en que el *entusiasmo* se adueñó de Europa.

Pero la afirmación coyuntural —que denota un cambio de

sensibilidad, de percepción del entorno— conduce a un aserto cuya validez no depende de la época sino que se vincula al pensamiento y a las emociones humanas tal y como nos han sido legadas desde el nacimiento del texto escrito.

Tal vez sea exagerado reducir el pensamiento congelado en texto, en imagen o en melodía a una confrontación intemporal (y variable en sus formas) entre la luz y las tinieblas, puesto que el primado ontológico de la herida trágica tolera y exige diversidad de exposiciones y tratamientos.

Y sin embargo, la vigencia de la mencionada polaridad se rebela contra la consideración de mera metáfora y reclama densidad simbólica: desde el inicio de la «leyenda» humana (de la peripecia humana en cuanto ha dejado rastro legible) se alude a una ruptura originaria (*Ur-trennung*) que, habitualmente toma la forma de separación de la luz y las tinieblas.

Tanto E. Cassirer como E. Neumann[28] —este segundo con más insistencia— señalan la violencia de la fisura originaria que acompaña al acto creador. Tanto el uno como el otro constatan el protagonismo simbólico de la polaridad luz-noche, que G. Durand ha elevado a criterio de distinción y análisis de las constelaciones del imaginario.[29]

El comienzo del texto bíblico, del ciclo mitológico del Génesis, relata el episodio cosmogónico y subraya la primacía de la aludida polariad:

> 1) Al principio creó Dios el cielo y la tierra. 2) La tierra era una soledad caótica y las tinieblas cubrían el abismo, mientras el espíritu de Dios aleteaba sobre las aguas. 3) Y dijo Dios: Que exista la luz y la luz existió. 4) Y vio Dios que la luz era buena, y la separó de las tinieblas. 5) A la luz la llamó día y a las tinieblas noche.

En estos cinco primeros versículos del libro del Génesis se aprecia una profusión de importantes motivos que se subordi-

---

28. E. Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*, vol. II, FCE, México, 1972, pp. 105 ss.; E. Neumann, *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins*, Fischer Verlag, Frankfurt am Mein, 1989, pp. 18 ss. y 91 ss.

29. G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo Imaginario*, Taurus, Madrid, 1982.

nan a la decisión creadora de Dios: el cielo y la tierra (v. 1); el caos, las tinieblas, el abismo y las aguas (v. 2); la luz en contraposición a la tiniebla (v. 4); el día y la noche (v. 5).

Los mismos motivos y tensiones —en sucesión similar— reaparecerán en las cosmogonías griegas, esta vez bajo la figura de dioses. Y, lo que es más importante, los mismos motivos se insinúan como infraestructura simbólica sobre la que se elevan las múltiples formas de expresión del imaginario, tanto en su inserción individual como colectiva.

En la tradición judaica es una totalidad primigenia (totalidad de voluntad y conciencia) la que toma la *decisión* de crear, y en esa misma decisión inflige la herida originaria, a partir de la que el proceso creador se prolonga en sucesivas escisiones. La primera consecuencia de la decisión (*decisión*, en su origen griego y latino, significa separación, y también sentencia y castigo) es caos, tiniebla y abismo. *En un segundo momento* se crea la luz y con ella la antinomia, la tensión y la lucha entre los dos principios antagónicos: mutuamente ajenos y vinculados por una común procedencia para la que, a su vez, se convierten en *otredad* creada.

Es interesante la relectura del episodio cosmogónico que se hace en el prólogo del Evangelio de San Juan, donde se alude a la primacía del *logos* a través del cual (*di' auton, per ipsum*) todo se crea. En él estaba la vida que era «luz de los hombres, y la luz brilla en las tinieblas». Este *Logos* es idéntico a Dios (v. 2) si no fuera por la reiterada y enigmática partícula *pros* (*apud*: con, cabe) que sugiere una previa diferencia (vv. 2 y 3) una diferencia anterior a la que se origina con la decisión y el acto de la creación.

El postulado de un Dios padre, previo al caos y a las tinieblas, salva el monoteísmo estricto israelita, trabajosamente edificado en lucha con los dioses de las tribus circundantes. La memoria del politeísmo subyacente se prolonga hasta los profetas, pero es particularmente insistente en el Génesis donde además de los dioses de las tribus enemigas se menciona a los *terafim*, especie de dioses familiares (al modo de los lares y penates romanos), robados por Raquel, la mujer de Jacob, a su padre Labán (Gn 31, 19 ss.).

Es interesante observar, sin embargo, que la unidad primi-

genia del dios creador no ha sido idénticamente referida por todas las tradiciones que emergen del judaísmo primitivo. Sin que ninguna de ellas llegue a sugerir un politeísmo en sentido estricto, alguna propone un desacuerdo —tensión o herida— en el propio Dios, que se transmite al mundo y continúa vigente en él. Así sucede, por ejemplo, en determinados desarrollos de la *cábala*,[30] en los que se asiste a una especie de tragedia intradivina anterior a la creación: la luz y las tinieblas, el bien y el mal, están en Dios mismo, no son fruto de ninguna rebelión posterior.

En la medida en que retrotrae la tensión a Dios mismo, la cábala tardía se convierte en paradigma de lectura de nuestra temática de la herida trágica: la decisión de crear provoca conflicto *en el mismo Dios*; no se trata de un conflicto ulterior y externo con algo que pudiera ser reducible o exterminable. Es la totalidad la que *ab initio* está herida, fracturada.

La otra tradición de la que se nutren tanto la conciencia como el inconsciente del mundo occidental —su vigilia y su sueño— es la griega.

En su cosmogonía plural se puede observar el común denominador de la primacía de *la sombra* y el desarrollo agónico.

Hemos sugerido anteriormente una concordancia o paralelismo entre las cosmogonías griega y judía que se verifica tanto en los motivos como en la sucesión u orden de aparición. En el relato homérico la prioridad corresponde a *Océano*, a las aguas primigenias (como en Gn 1, 2), mientras para los órficos en el comienzo existió *la noche*, representada como un pájaro de negras alas.[31]

Pero el relato más prolijo y completo lo encontramos en la *Teogonía* de Hesíodo. Allí se afirma que «Antes de todo existió el Caos. Después Gea, la de amplio pecho, sede siempre segura de todos los Inmortales que habitan las nevadas cumbres del Olimpo».

Esta preexistencia del Caos (que ya aparecía en Gn 1, 2)

---

30. Véase G. Scholem, *La cábala y su simbolismo*, S. XXI, Buenos Aires, 1980; *Ursprung und Anfänge der Kabbala*, Berlín, 1962, y el artículo «Bien y mal en la Cábala», en Círculo Eranos: *Arquetipos y símbolos colectivos*, Anthropos, Barcelona, 1994.

31. Al respecto de los relatos y su interpretación: K. Kerényi, *Die Mhytologie der Griechen*, 2 vols., Dtv. Verlag, Munich, 1966.

se completa con sus «hijos»: «Del Caos surgieron Erebo y la negra Noche. A su vez, de la Noche nacieron el Éter y el Día». Erebo es la oscuridad del abismo, y la noche corresponde a las tinieblas originarias anteriores a la existencia de luz (Gn. 1, 2).

El paralelismo se rompe en el momento en que el Éter y el Día —principios de luminosidad, bien y verdad— surgen del seno de la noche, hermanándose con una estirpe a la que más tarde aludiremos, con la que van a establecer una perpetua batalla.

Cabría sin duda completar esta breve referencia con elementos procedentes de la cosmogonía nórdica estudiada por P. Herrmann,[32] o de las cosmogonías no europeas recopiladas por M. Eliade.[33] Pero creo que la costosa elaboración de tal catálogo —siempre incompleto— no vendría sino a enriquecer con matices los paralelismos que aquí hemos sugerido sin alterar en absoluto la línea argumental: la experiencia mitológica y religiosa del origen se constituye en torno a la ruptura originaria (*Ur-trennung*) o herida trágica. Tal herida, que será más adelante causa de contradicción y lucha, escinde al mismo Dios (cábala) o es infligida por Dios en el comienzo (Génesis), o es seno de dioses y fuerzas elementales (tradición griega).

Todo ello apunta hacia una comprensión radical y ontológica de la herida trágica, que se constituye *en* el origen y constituye el origen, accediendo así a un estatuto fundamental o trascendental. No se trata, por lo tanto, del fundamento como plenitud ni de la ausencia de fundamento, sino de hallar el fundamento en la ausencia de plenitud, en el abismo, en la herida.

Al subrayar el carácter *originario* y *fundamental* de la herida trágica se proponen dos consideraciones básicas:

1) Un agonismo radical implica a la totalidad escindida. El hombre no aparece como protagonista sino que se ve complicado en él y a él referido. Sólo en un segundo momento (así

---

32. P. Herrmann, *Nordische Mythologie*, Aufbau Verlag, Berlín, 1992.
33. M. Eliade, *From primitives...*

en Gn 3 o en el ciclo de Prometeo) el hombre reitera la escisión propiciando una lectura moral de la noche o el mal (primariamente ontológicos).

2) Ese agonismo radical, punto de partida de una filosofía trágica (que no apunta necesariamente hacia el *sentimiento* unamuniano), se expresa en una colisión permanente de fuerzas, ámbitos o regímenes (G. Durand) que permite augurar dos conclusiones preliminares que se constituyen en *a priori* trágico:

— La totalidad —escindida *ab initio*— no puede pretender el estatuto de *ens perfectissimum*, lo cual elimina la posibilidad del *ens realissimum* (en acto) e instituye un *perpetuum móbile*, un devenir agónico y conflictivo (el *pólemos* de Heráclito) basado en una ontología de la diferencia y del defecto.
— Si la totalidad rota está constituida por dos principios opuestos e implicados no cabe pensar en la solución que hace prevalecer uno sobre el otro (lo que supone una mutilación) o en la disolución maniquea que acentúa la distancia y el alejamiento. Se trata más bien de pensar el equilibrio inestable que brota de la colisión, de la obligada connivencia, de la complicidad contradictoria entre el bien y el mal, la luz y las tinieblas: «La vida es una anarquía del claroscuro: nada se realiza jamás en su plenitud, y nunca llega nada a la meta».[34]

La acertada expresión del joven Lukács «anarquía del claroscuro» evoca aquel momento mágico de la dialéctica heraclítea, la única que ha sabido indicar la profundidad del pensamiento trágico al acentuar el privilegio de *pólemos*, una discordia o conflicto que vincula las partes de la totalidad escindida en la que todo es lo mismo y no lo mismo; una discordia sin afán ni posibilidad de victoria y cuya única ley es la perseverancia en la lucha, imperativo agonístico que conduce a «un pensamiento que no eluda la contradicción, sino que, en cierto modo, la haga suya y aflore en ella; un pensamiento de la

34. G. Lukács, *Metaphysik der Tragödie*, en *Logos*, 2 (1911-1912), p. 80.

ambigüedad y la ambivalencia; un pensamamiento que sea a la vez dialéctico y antidialéctico».[35]

No es difícil suponer que en el camino de tal pensamiento nos encontraremos con Sófocles, con Empédocles, con la figura máxima de Heráclito, con Hölderlin y con Nietzsche. No es osado sugerir que ese pensamiento es el patrimonio más antiguo y duradero del hombre (el único universal, el único que asume los particularismos epocales y regionales).

Ese pensamiento de la contradicción y el conflicto es, por lo menos, tan viejo como el nacimiento del texto. Cabe suponer que se remonta al nacimiento del lenguaje, es decir, de la conciencia.

Porque anterior a la luz era la noche, una noche que no es vencida por la luz benefactora sino que prolifera y se perpetúa en una estirpe plural y poderosa:

> Parió la Noche al maldito Moros, a la negra Ker y a Tánatos. Parió también a Hipnos y engendró la tribu de los sueños... Parió igualmente a las Moiras y las Keres, vengadoras implacables: a Cloto, a Láquesis y a Atropo, que conceden a los hombres, cuando nacen, la posesión del bien y del mal, y persiguen los delitos de hombres y dioses [Hesíodo, *Teogonía*].

Desde la más remota antigüedad queda establecida la primacía de la noche y su parentesco con el sueño y la muerte, extremos que han sido permanente patrimonio de la cultura occidental pero que el romanticismo destacó con especial insistencia, haciendo de ellos contrapeso frente al inmoderado optimismo y la unilateralidad de la ilustración.

En el texto de Hesíodo la muerte aparece tres veces caracterizada. Junto a la habitual denominación *Tánatos* aparecen las de *Moros* y *Ker*, que subrayan, gracias a su indudable parentesco con las voces *Moiras* y *Keres*,[36] el imperio del destino.

Las Moiras, cuyo correlato escandinavo son las Nornas, diosas también del destino (*Urd*, el pasado; *Werdandi*, el presente; *Skuld*, el futuro), permanecerán ligadas a la iconografía

---

35. S. Givone, *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*, Visor, Madrid, 1991, p. 15. Del mismo autor: *La questione romantica*, Laterza, Bari, 1992.

36. K. Kerényi, *op. cit.*, vol. 1, p. 32.

de la Noche. Reaparecerán en la pintura de Goya (p. ej.: *Caprichos* 44, 45) y tendrán un especial protagonismo en el más sombrío de los dramas de Shakespeare: *Macbeth*. No es posible ignorar a las Moiras bajo la figura de las tres brujas que, desde el principio, se hacen cargo del destino del personaje y que a sí mismas se llaman «hermanas fatídicas» (*Weird sisters*), la misma denominación que Douglas había elegido para referirse a las parcas en su traducción de Virgilio.[37]

De la misma forma, el parentesco del sueño y la muerte atraviesa el clasicismo. No sólo la designación proverbial de la muerte como «sueño eterno», sino también la designación recíproca del sueño como muerte (*Death' counterfeit* en Shakespeare), dan cuenta de ello. Así en el conocido soneto de Argensola:

> Imagen espantosa de la muerte
> sueño cruel...

Se puede hablar, a partir de aquí, de dos regímenes diferenciados, diurno y nocturno (Durand), que se hallan en permanente colisión. Ya Bachofen[38] había apreciado esa colisión entre lo que denominaba *matriarcal* y *patriarcal*: dos dominios con sus propias referencias simbólicas y en permanente dialéctica. F.K. Mayr y A. Ortiz-Osés han desarrollado más recientemente una lectura filosófica de las mencionadas simbologías[39] cuyo correlato psicoanalítico hay que remontar a la oposición consciente/inconsciente propuesta por Freud y profundizada por Jung y Neumann, y cuyo reflejo sociológico se muestra en trabajos como los de Bourdien y Castoriadis y en conceptos como los de consciente e inconsciente colectivo.

La «desconocida raíz común» de la que brotan y a partir de la que se expanden esos dos ámbitos imprescindibles que constituyen la escena imaginaria, es la herida trágica:[40] refe-

---

37. W. Shakespeare, *Obras completas*, vol. 2, Aguilar, Madrid, 1991, p. 492.

38. Bachofen, *Mitología arcaica y derecho materno*, Anthropos, Barcelona, 1988.

39. Véase F.K. Mayr, *La mitología occidental*, Anthropos, Barcelona, 1990; A. Ortiz-Osés, *El matriarcalismo vasco*, Deusto, Bilbao, 1988; de este último, *Las claves simbólicas de nuestra cultura*, Anthropos, Barcelona, 1993.

40. Ocupa el mismo espacio que el límite propuesto por E. Trías o la implicación de A. Ortiz-Osés. Pero acentúa la dimensión agónica y trágica en el origen: la realidad del desgarro o el desgarro como (única) realidad.

rencia a la totalidad escindida, que no es herencia desdeñable de una mentalidad mítica, subdesarrollada, sin posibilidad de redención conceptual. La herida trágica reaparece en todas las oposiciones que refieren al conflicto cosmogónico, en la inadecuación entre el hombre y su entorno, en la finitud, en la locura, en la muerte. Se trata, por lo tanto, de experiencia en un sentido más profundo que el positivista o el fenomenológico: una experiencia que implica al hombre, al mundo y a los dioses, una experiencia originaria anterior a la percepción y al sueño. Pues percepción y sueño sólo son posibles en esos dos espacios (luz/tinieblas, día/noche) que se inauguran con el primer gesto, con el primer balbuceo.

Así como la primera experiencia individual (preconsciente) es de separación y ruptura,[41] también la primera experiencia del hombre colectivamente considerado es experiencia traumática; y ese trauma o herida es el fundamento abismal que vincula noche y día, consciente e inconsciente.

Hablamos de *experiencia trágica* —de ruptura originaria, vigente y múltiple que afecta a la totalidad— y no de *sentimiento* trágico de/ante la vida. No se trata tanto de sentir el menoscabo del hombre frente a lo divino (real o imaginario, posible o imposible) sino de la percepción arquetípica de una fisura originaria (*Ur-trennung*) que afecta a la realidad y se resuelve en conflicto inevitable prodigándose en formas múltiples que reclaman diversidad de esquemas de conciencia y programas de acción.

Lo trágico consiste, por lo tanto, en que la realidad es un devenir de fuerzas enfrentadas (como ya supieran Heráclito, Empédocles o Nietzsche) y el pensamiento trágico es el que se sumerge en tal devenir excluyendo de antemano la posibilidad tanto de la victoria como de la reconciliación: la solución dogmática y la solución dialéctica.

Y la historia es el ensayo múltiple, vulnerable e imposible de edificar identidades sobre la base de la diferencia originaria: construir en el filo de la navaja tratando de olvidar por un momento la fragilidad del resultado.

---

41. Véase E. Neumann, *op. cit.*, y O. Rank, *El trauma del nacimiento*, Paidós, Barcelona, 1985.

Nuestra modernidad resume con absoluta fidelidad lo anteriormente dicho al respecto de la dualidad trágica. Inicialmente, y bajo la forma de la Ilustración (*Illuminisme*, *Aufklärung*) asumió la modernidad el patrocinio de la luz. Se trata, como hemos visto, de algo más que una metáfora para caracterizar a una época. Se trata de una *opción* arquetípica, de la *elección* de un destino. Insistimos en las palabras opción y elección porque no nos encontramos ante una radical novedad, una invención. La modernidad ilustrada elige lo patriarcal frente a lo matriarcal (Bachofen), lo apolíneo frente a lo dionisiaco (Nietzsche), la consciencia frente al inconsciente (Freud, Jung), el régimen diurno frente al nocturno (Durand).

No sólo por la sabiduría ancestral y escueta de que toda elección implica renuncia, sino porque la sombra es inevitable en cuanto parte de la totalidad escindida, penetra en el ámbito de la modernidad en la forma agresiva y rebelde del romanticismo.[42] Y no se trata de la irrupción de algo radicalmente novedoso y extraño, de algo que no pertenece por derecho al universo moderno y que adviene desde una exterioridad violenta y salvaje. Es en la propia modernidad donde se agita «lo otro» reprimido: el inconsciente, lo dionisiaco, la noche.

El mismo juego de compleción agónica que se había producido entre el renacimiento y el barroco se reproduce, en el espacio moderno, entre ilustración y romanticismo. El renacimiento encontró su guía en la búsqueda del ideal, de la forma universal; y la matemática fue el insólito aliado requerido para conducir ese estilo con tendencias extáticas, confeccionado a base de líneas y estructuras elementales, de visibilidad y transparencia. El barroco, sea en la arquitectura y escultura de Bernini, en el teatro de Calderón, en la pintura de Rubens o Velázquez, opone un estilo desigual (*barocco*) patético y dinámico, con cierta tendencia a la desmesura y al vértigo.

Así también el romanticismo supone la recuperación de la parte dinámica y siniestra que la ilustración había preterido. La rebelión romántica es rebelión del volumen frente a la for-

---

42. El carácter rebelde lo acentúa Kenneth Clark en su obra *La rebelión romántica*, Alianza, Madrid, 1990. Una visión penetrante y acertada del fenómeno romántico en H. Honour, *El romanticismo*, Alianza, Madrid, 1986.

ma, de la oscuridad frente a la luz, del inconsciente reprimido frente a la conciencia.

La vigencia del pensamiento trágico se insinúa de nuevo gracias y a través de esta rebelión romántica: con ella reaparece la «anarquía del claroscuro», la inevitable tensión que recuerda el carácter ontológico (= insuperable) de la herida trágica. Pues no se trata de *preferir* el día a la noche o el bien al mal (y viceversa); el radical trágico enuncia la fragilidad de la opción ética o estética unilateral que se inhibe ante la complejidad subyacente o pretende superarla mostrando tan sólo la mitad presuntamente universal y noble de la totalidad desgarrada.

El debate contemporáneo en torno a la modernidad reitera e incrementa los errores de la discusión inicial al presentarse como juicio a la ilustración sin reparar en que el proyecto ilustrado es *necesariamente* proyecto incompleto[43] cuya realización no depende de la historia. No queremos decir con ello que se trata de un proyecto abortado o muerto. La ilustración es la configuración típica (históricamente determinada) de una constante arquetípica que se articula en torno a la conciencia, al orden, a la razón, a la vida; de la misma forma que el romanticismo es la resultante de una constante arquetípica presidida por el inconsciente, la naturaleza, la pasión y la muerte. La modernidad es la conjunción agónica, la forma que asume epocalmente ese conflicto de fuerzas que se puede percibir en toda cultura, en todo lugar y tiempo.

La inconveniencia del debate contemporáneo radica, por lo tanto, en su renuncia a considerar la complejidad del conjunto, en la enconada tendencia a repasar el haber y el debe de la mitad ilustrada.

El apologista de la ilustración —de una ilustración que no necesita de tan esforzados y aguerridos paladines— afirma su universalidad frente a la parcialidad (localismo) del romanticismo, afirma la vigencia de aquélla frente a la obsolescencia de éste. Pero ¿hay algo tan universal y siempre contemporáneo como la irracionalidad? ¿Hay algo tan inevitable como la noche? ¿Hay algo tan radicalmente unánime como la muerte?

---

43. Véase al respecto el conocido trabajo de J. Habermas *La Ilustración: un proyecto incompleto*.

No es precisamente universalidad lo que falta a los motivos románticos. Tampoco a la configuración plástica de los mismos (pensemos en Beethoven, en Hölderlin, en Friedrich...).

La modernidad enfrenta dos universalidades antagónicas en una figura que es *repetición diferenciada* de configuraciones pretéritas: un enfrentamiento de fuerzas que antaño fueron dioses y que perpetúan una heraclitea dialéctica de «lo mismo y no lo mismo» o un nietzscheano «retorno de lo mismo» (instituyente) bajo la pluralidad de las diferencias (sucesivamente instituidas). Lo cual equivale a refrendar la vigencia ontológica de la herida trágica (el ámbito del ser, del devenir, del retornar) frente a la inestabilidad óntica de las configuraciones históricas (lo que es, lo (que ha) devenido, lo (que ha) retornado).

La radicalidad del sentir romántico es el contrapunto exacto (en amplitud e intensidad) de la audacia del pensar ilustrado. Es la mitad necesaria que completa la figura trágica, la totalidad escindida.

Volvemos con ello a la frase de Musset anteriormente evocada: «Ya no hay amor, Ya no hay gloria. Una espesa noche cubre la tierra. Y moriremos antes de que amanezca».

Frente a la luz (ilustrada) se rebela la noche (romántica) completando el claroscuro de la modernidad, restituyendo el claroscuro de la totalidad escindida. La noche es el eje simbólico del sentir romántico, el ámbito del que brota su iconografía y al que se encadena un sentimiento que recibe los nombres de *Weltschmerz, mal du siècle, fastidio o hastío universal.*[44]

Antes de pasar a ver algunos lugares en los que se expresa la sensibilidad romántica es preciso señalar unas bases previas:

1) La sensibilidad romántica no es ajena a la modernidad. Se configura en la modernidad como rebelión del inconsciente reprimido frente a la conciencia colectiva. A través de la irrupción del inconsciente se restituye la figura trágica, la vigencia de la escisión o el abismo entre la luz y la sombra. Con ello se insinúa de nuevo que la única lógica adecuada tanto para el ámbito psicológico como para el sociocultural es la vieja lógica

---

44. Un tratamiento exhaustivo de este aspecto puede hallarse en R.P. Sebold, *El rapto de la mente*, Anthropos, Barcelona, 1989, pp. 157 ss.

heraclitea de la contradicción: lógica del ajuste *palíntropos* (o *palíntonos*) que *deja ser* a la contradicción y *deja al ser* en contradicción constitutiva sin evitarla (Aristóteles) y sin subsumirla en una unidad superior (Hegel). La lógica de Heráclito conduce a la necesaria complicidad de la identidad y la diferencia en el todo, sin abandonarse a la indiferencia (*Todo es lo mismo*) sino asumiendo la contradicción (*Todo es lo mismo y no lo mismo*).

2) La sensibilidad romántica no es *necesariamente* regresiva (a nivel psicológico) ni reaccionaria (a nivel político). El tópico del regreso toma la forma arquetípica del descenso a los infiernos (al hades, a la morada de las madres) como vía para «conscienciar el inconsciente» o recuperar la negatividad. Sólo así reaparece el abismo, el *entre* o la herida trágica como referencia ontológica común de lo mismo y lo otro. Ese *entre* es, en sentido estricto, *u-topos* (no-lugar), que impide el descanso (*No nos está permitido reposar en ningún lugar*, afirma Hölderlin). Se trata del no-lugar en el que se consciencia el destino trágico al percibir el fundamento (*Grund*) como ausencia o abismo (*Ab-grund*). El no-lugar del fundamento desgarrado no permite proyecto, orden o sosiego. Aparece como desierto (*Der Ort war aber die Wüste*) o en la forma negativa del anhelo que refiere a la ausencia (la franja de tierra fecunda —*Streifen Fruchtlands*— que anhela Rilke en su segunda Elegía).

3) La sensibilidad romántica acoge una temática ancestral que pone freno al optimismo racionalizador subrayando la solidaridad palintrópica del día y la noche, de la vida y la muerte.

De esa temática es portavoz Sófocles, cuando en *Edipo en Colono* relativiza el valor de la vida frente al «no haber nacido» y el «morir pronto».

Y también el fervor clásico de Shakespeare cuando, al respecto de la vida, hace exclamar a Macbeth:

> *It is a tale*
> *Told by an idiot, full of sound and fury*
> *Signifying nothing.*
>
> [... es un cuento
> narrado por un idiota, lleno de estruendo y furia
> que nada significa].

Pero es posiblemente la totalizadora concepción barroca la que se ofrece a la sensibilidad romántica como refutación del orden racional y del optimismo ilustrado. Un ejemplo máximo es el drama de Calderón *La vida es sueño* en el que se borran las fronteras y se arriba a una *con-fusión* entre la vida y muerte, consciencia y sueño, partiendo de una antropología trágica que anticipa la *Geworfenheit* heideggeriana.[45]

Considerado desde estos tres supuestos hermenéuticos, lo romántico no aparece como lo otro de la modernidad sino que asume y destaca la modernidad de *lo otro*.

La modernidad ilustrada nace bajo el auspicio metafórico de la luz y acentúa la tendencia formalizadora, la delimitación y el orden. Se trata de habilitar un espacio transparente del que ha sido expulsada la confusión. De ahí surge la voluntad kantiana de establecer los límites espistemológicos del conocimiento posible; de ahí la tendencia general de la arquitectura, que destaca líneas y perfiles aislando geométricamente el espacio y erigiendo una geografía artificial tal vez fría, pero apacible y segura. También la música de la época clásica, que llega a su consumación con Haydn y Mozart, se apoya en la formalidad armónica, en la estabilidad apenas matizada de la melodía.[46]

Todo ello compone un estilo (en el sentido más amplio del término que alude no sólo a las técnicas de expresión sino al contenido ideológico, a la lógica cultural dominante o norma hegemónica)[47] que se configura en torno al valor burgués de la seguridad. La línea y el esquema edifican un cerco que protege lo continuo-seguro de la intromisión perniciosa de lo transitorio, de lo mudable, de lo confuso.[48] Progresivamente se extiende la idea de que lo moderno es lo así de-limitado, lo que

---

45. Sobre este aspecto de la obra de Calderón, el último capítulo de mi ensayo *La modernidad cansada*, Ed. Libertarias, Madrid, 1994.

46. Tan sólo el *Réquiem* de Mozart escapa ya hacia la concepción romántica. Es digna de ser apreciada la diferencia entre los requiem de Haydn y Mozart: tomando como base el mismo marco textual y musical, el del primero permanece en el tono clásico mientras el de Mozart anticipa el vértigo y la movilidad de las construcciones románticas.

47. F. Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 20.

48. En H. Honour, *op. cit.*, p. 51.

queda *dentro* de los límites y se somete a orden y sistema, aquello de lo cual la razón puede dar cuenta. De ese espacio aséptico ha sido expulsado lo in-definido, lo irracional, que no goza de los parabienes de la Ilustración sino que merece indiferencia o desprecio.

En este estilo se apoya la conciencia de la modernidad ilustrada: conciencia satisfecha y heroica de una época que ha *superado* el oscurantismo, que ha alcanzado la mayoría de edad y se sabe portadora de valores universales cuya definitiva expresión depende tan sólo de la culminación del proyecto racional.

Pues bien, creo que se puede mostrar que la rebelión romántica no responde a otra *forma de conciencia* separada de la descrita y atribuida a la modernidad ilustrada, sino que lo romántico es *el inconsciente* de la modernidad, el reverso nocturno, la sombra que —inevitablemente— proyectan las luces de la *Aufklärung*.

La rebelión del inconsciente adquiere la forma de un privilegio de la masa o volumen frente al perfil o la línea. Se trata con ello de dar entrada a lo indefinido y caótico, el ámbito de los sentimientos, a las turbulencias del ánimo, a todo aquello que no se somete a la pauta racional, que no puede ser conceptualmente apresado o que no se rinde a la armonía. La poesía de Byron, la noche de Novalis, la violencia exaltada del *Phentesilea* de Kleist resumen gráficamente aquello que se manifiesta sin recato en la pintura de Goya, Turner, Friedrich o Delacroix. También la música adquiere otro tono; abandona la linealidad melódica y conjuga volúmenes sonoros, tal y como sucede en Beethoven (p. ej. el comienzo de la *Quinta sinfonía* o el último tiempo del prodigioso *Cuarteto en Si mayor*), en Brahms y, de forma particularmente acentuada, en la ópera de Wagner.

El romanticismo renueva el tema arquetípico de la noche originaria y del parentesco entre las tinieblas, el sueño y la muerte. Con ello pone de manifiesto el inconsciente reprimido pero no disuelto por la conciencia colectiva; o, lo que es lo mismo, muestra la irreductible dualidad de la escena imaginaria, la complejidad inherente al imaginario individual y colectivo que no funciona por selección o criterio sino que acumula

las figuras de los regímenes diurno y nocturno (Durand) y mantiene el recuerdo y la vigencia de la fisura originaria.

Dos ejemplos extraídos del paisaje cultural español del siglo XVIII pueden servir para ejemplificar la relación ilustración-romanticismo tal y como la venimos proponiendo en las líneas anteriores. Se trata de Cadalso y Goya.[49]

No cabe duda de que el primero de ellos, José Cadalso, fue uno de los máximos representantes de la ilustración en España. Persuadido por la fe racionalista y convencido del valor terapéutico de la pedagogía, concibió el propósito de ilustrar al lector a través de sus célebres *Cartas marruecas* que aparecían publicadas a partir de febrero de 1789 en *El correo de Madrid*. Hay en ellas un tono de crítica despiadada para con las costumbres de la época, una ironía mantenida a lo largo de toda la obra. Se trata de un documento literario notable que en todo momento se asimila a las exigencias de la literatura contemporánea sin cometer excesos imaginativos o fantásticos tal y como prescribía desde la antigüedad el precepto horaciano.

Pero esa actitud de distancia crítica y de ironía pedagógica que sirve para caracterizar la superficie sociocultural, para hacer crítica de costumbres y comportamientos, para hacer periodismo culto y (a menudo) bienintencionado, quiebra cuando se trata de tematizar la muerte.

En 1771 Cadalso trabaja en una obra que se publicará posteriomente y que lleva por título *Noches lúgubres*. El autor afirma en el manuscrito haber seguido el modelo del inglés E. Young en sus *Night thoughts* (que constituirían una referencia fundamental no sólo para escritores españoles como Menéndez Valdés o Moratín, sino para el romanticismo inglés y alemán de las décadas posteriores).

En la obra de Cadalso se observa, además de un radical pesimismo con respecto al hombre y a la vida, una enconada lucha entre el credo racionalista y las proyecciones fantásticas, entre la visión empírica y la visión imaginaria. Se trata de un

---

49. Para la comparación entre ambos: R.P. Sebold, *Trayectoria del romanticismo español*, Crítica, Barcelona, 1983; E. Helman, *Jovellanos y Goya*, Alianza, Madrid, 1983. Una visión de conjunto al respecto del romanticismo español en D.T. Gies (ed.), *El romanticismo*, Taurus, Madrid, 1989.

conflicto que implica experiencia y realidad, pues para el Cadalso de las *Noches lúgubres* «la fantasía tiene el poder de descubrir mundos inaccesibles a la razón y que tienen una forzosa realidad propia».[50]

No nos interesa aquí la polémica al respecto de si Cadalso, con la mencionada obra, se convierte en un prerromántico, en un romántico antes del romanticismo, en «una especie de puente entre los escritores barrocos y románticos».[51] Lo importante es que en el momento álgido de la conciencia ilustrada, en la pluma de un hombre conscientemente ilustrado, se agitan los motivos que darán cuerpo a la iconografía romántica. El comienzo de *Noches...* es suficientemente explícito tanto en la elección de los términos como en el patetismo del tono: «¡Qué noche! La oscuridad, el silencio pavoroso, interrumpido por los lamentos que se oyen en la vecina cárcel, completan la tristeza de mi corazón. El cielo también se conjura contra mi quietud, si alguna me quedara».[52]

La importancia de este texto menor no está tanto en su valor literario como en el conflicto teórico y de sensibilidad que en él aparece. El conflicto entre razón y sentimiento, entre conciencia e inconsciente se muestra en él de forma particularmente perceptible. El autor aleja los fantasmas en nombre de la razón, se debate por mantenerse en los límites de lo racional frente a las sombras que acechan. Finalmente, en la *Noche segunda* Cadalso (en boca de su personaje de elocuente nombre *Tediato*) somete a crítica los tópicos de la conciencia colectiva ilustrada y se oye la voz del inconsciente que clama en nombre de la noche ancestral, premonitoria del romanticismo: «Dije mil veces preparándome a salir: bien venida seas, noche, madre de delitos, destructora de la hermosura, imagen del caos de que salimos».[53] Más adelante el autor se entrega a la muerte y al sueño requiriendo una fraternidad mitológica de la que ya anteriormente hemos hablado: «Si el sueño es imagen de la muerte... ¡Ay! Durmamos».[54]

---

50. E. Helman, *Jovellanos y Goya*, p. 140.
51. *Ibíd.*, p. 143.
52. En J. Cadalso, *Noches lúgubres*, ed. de Joaquín Arce (Cátedra, Madrid), p. 309.
53. *Ibíd.*, p. 331.
54. *Ibíd.*, p. 339.

Noches lúgubres es un apunte romántico en un ámbito cultural predominantemente ilustrado. Se trata, sin embargo, de un texto que anticipa la irrupción violenta de una sensibilidad generalizada que no va a descansar en la consciencia sino en el inconsciente de la modernidad.

También en la obra de Goya se puede apreciar este proceso que comienza por la representación de la conciencia y acaba profundizando en el mundo real del imaginario en busca de una verdad trágica, más compleja de lo que ofrece la ideología dominante.

Lo mágico de Goya, lo que hace de él un pintor único no es tanto ser pionero del arte moderno («prefigura el arte moderno», dice Malraux) como haber sabido configurar y plasmar la experiencia trágica en los albores de la modernidad.

No cabe duda de que Goya plasmó en su pintura los distintos momentos de su larga y accidentada biografía, los difusos contornos de su compleja psicología, dando a la obra un inequívoco perfil, marcadamente personal. Tampoco se puede dudar de su condición de observador obstinado y voraz del entorno social: un observador cuya curiosidad, como la lujuria del Tenorio, se extendía desde la cabaña al palacio sin renunciar a ninguno de los peldaños de la escala social.

Esa doble condición de observador del espíritu propio y ajeno convierte a la pintura de Goya en una pormenorizada exposición sin precedentes del paisaje humano. Hay en la obra del pintor aragonés escasas concesiones a la Naturaleza, no le ocupa el escrúpulo del paisajista, no percibe en lo natural la mano del creador o la inmaculada presencia del origen. No es por ello extraño que la pintura de Goya impresionase hasta el extremo a Baudelaire, el poeta de las profundidades del alma humana, el poeta-crítico de la modernidad, el que afirmaba «no puedo creer que el espíritu de Dios habite en las plantas».

En el momento en el que, con la Ilustración, el hombre se hacía con las riendas de la historia, Goya, ilustrado, pintó al hombre. Pero no se dejó seducir por la exaltación humanista, no incurrió en el elogio de un revivido *mens sana in corpore sano* sino que profundizó en el interior del hombre hasta encontrar el radical trágico.

El hombre pintado por Goya carece del resplandor anató-

mico que caracteriza al pintado por Rembrandt o Velázquez (del que *El Cristo*, *La fragua de Vulcano* o la magnífica *Venus del espejo* tal vez sean el ejemplo máximo). Para estos últimos todavía se trataba de buscar el perfil exacto, la línea ejemplar de una humanidad bendita. Goya, por el contrario, prescinde del perfil y la línea para buscar el nebuloso mundo del alma. Lo que caracteriza a sus retratos es la profundidad psicológica que expresan (así el retrato de Jovellanos o el de Moratín). En el decurso de su larga trayectoria se interna cada vez más en las profundidades de lo inconsciente encontrando en él el abismo y la furia.

Francisco de Goya fue un hombre ilustrado. Participó de la esperanza en el progreso y la confianza en la razón. Se adhirió a los ideales de la revolución francesa y saludó su expansión por Europa. Sabemos que, a pesar de la interpretación partidista que se ha dado a la serie de los *Desastres* o a cuadros como *Los fusilamientos del tres de mayo*, fue un «afrancesado», fue requerido a declarar por sus presuntas connivencias con el invasor.

Lo importante, sin embargo, es que Goya percibió la complejidad de lo moderno sin dejarse cegar por el credo unilateral de la Ilustración. Frente a la ideología de la luz, el mundo de Goya se sumerge en las tinieblas, el hombre se deshace en trazos apresurados, en jirones de luz y sombra que sugieren un caos contradictorio penetrado de pasiones. Lo que la Conciencia ilustrada había pretendido expulsar tiene cabida en el turbulento y hospitalario inconsciente goyesco: demonios y brujas, sueños y quimeras. El lienzo, que antaño había tolerado un colorido apacible, se torna gris, proliferan los ensayos de aguafuertes y aguatintas que sabrán dar mejor cuenta del violento contraste que la realidad manifiesta. Finalmente no serán ni el lienzo ni la plancha, sino la pared, la que recibirá las impresionantes pinturas negras: documento exclusivo de una modernidad romántica y pauta de posteriores conductas expresivas cuyo sesgo Goya no pudo sospechar.

Las «pinturas negras» son un fenómeno único en cuanto a ejecución y contenido. Es digno de tener en cuenta el apunte histórico de que sirvieron para decorar el comedor de Goya y que fueron pintadas directamente sobre el yeso de las paredes.

Se trata, por tanto, no de obras de encargo o de cuadros destinados a la exhibición y juicio públicos, sino de pinturas dedicadas a un espacio propio e íntimo. Tampoco se trata de *cuadros* que el propietario pudiera desplazar, ocultar o vender a su antojo: están, por el contrario, destinadas a durar, a permanecer fijadas al entorno de Goya como, sin duda, estaban fijadas a su ánimo.

Se puede afirmar que las «pinturas negras» son el vertido de un ejercicio teórico y vivencial que se expresa con absoluta libertad, con absoluto desprecio de la convención y de la tiranía del gusto. Las «pinturas negras» impugnan a la vez las directrices de la Academia, la hegemonía ambiental de la razón, las conveniencias y el recato de la *res publica*. Constituyen la manifestación inmediata de la irracionalidad, la emergencia sin freno de lo inconsciente.

Ese mundo turbio y atroz que pinta Goya, el observador ilustrado, no es algo ajeno a la modernidad, no es el recuerdo de una superstición superada por la razón y el progreso. Es el antes, el ahora y el siempre: referencia a lo trágico constituyente (irracional, arquetípico, inconsciente), irreducible a los requerimientos y veleidades de lo histórico constituido (racional, típico, consciente).

La subversión del mundo goyesco supone el momento de consciencia plena de la modernidad, un momento que asume la complejidad y la contradicción de la experiencia moderna: no se trata de consciencia de la consciencia (autoconciencia ilustrada) ni de consciencia del inconsciente (heteroconciencia romántica) sino de consciencia trágico-agónica de la escisión (de la consciencia y el inconsciente).

Es posible que ese momento estuviera ya anticipado en algunos trazos de la filosofía kantiana; aquellos en los que el máximo filósofo ilustrado propone la figura del mal radical (*das radikale Böse*), aquellos en los que, hablando del hombre, afirma que «con madera tan torcida no se puede hacer nada a derecho», o aquel momento inspirado en el que apunta que «el estado permanente es la muerte».[55]

---

55. I. Kant, *Opus Postumum*, Anthropos, Barcelona, 1991, p. 694. También los *Escritos de Filosofía de la historia* y *La religión dentro de los límites de la razón*.

Lo cierto es que la pintura de Francisco de Goya dibuja la dualidad de lo moderno con trazo magistral, y la dualidad de lo moderno es la repetición, la metamorfosis o el retorno de la dualidad constitutiva de la totalidad escindida, de la herida trágica. La concepción ilustrada es aquella de perfil exacto, de la linealidad definida, de la melodía como armonía del conjunto; aquella que abona el proyecto racional, el orden y la ideología del progreso. Es a la concepción superficial y política (sin que por ello ceda en importancia) a lo que responde el Goya académico y cortesano, el que pinta cartones para la Fábrica de Tapices, pletóricos de colorido, extraordinariamente correctos en el dibujo y que serían alabados por los clásicos Bayeu y Mengs.

La concepción romántica descubre bajo la superficie racional el sordo enfrentamiento de las pasiones, la encarnizada colisión de fuerzas irracionales que no se someten al orden racional. A ese universo de turbia policromía responde el Goya de las series de aguafuertes y aguatintas, el que progresivamente va prescindiendo del color y desvaneciendo los perfiles, el que en las «pinturas negras» pinta masas que acentúan el contraste en un marco tenebroso y feroz. El inconsciente se enfrenta a la conciencia, muestra el lado oscuro: frente al tiempo que la razón convierte en historia como patrimonio del hombre y soporte del progreso, se alza el rostro desencajado de un tiempo sin historia, *el rostro de Saturno*.[56]

Saturno devorando a un hijo (fig. 3) es posiblemente la pintura más impresionante de cuantas componen el ornamento de *La Quinta del Sordo*. El dios voraz y destructor emerge de las sombras aportando al conjunto un extraño dinamismo. El cuadro carece de líneas, de dibujo, de proporciones. Las extremidades del dios son masas informes que se pliegan en una flexión imposible o sugieren una mutilación. Las manos apre-

---

56. Ese rostro es el que, a juicio de G. Durand, constituye el rasgo característico de la obra de Goya y de su mundo: «No se hace ninguna concesión a la esperanza en este mundo del negro Saturno, del dios maligno que ha devenido el hombre». Son fundamentales las páginas que dedica a Goya en su libro *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Anthropos, Barcelona, 1993. La relación entre Goya y Saturno ha sido puesta de manifiesto en reiteradas ocasiones. Así en la obra clásica de Malraux (*Saturne. Essai sur Goya*) y en la más reciente de F. Nordström (*Goya, Saturno y melancolía*).

san un cuerpo ensangrentado y semidevorado, un cuerpo que se sugiere vagamente femenino, un cuerpo coronado de sangre y cuyo brazo izquierdo desaparece ya en la boca de Saturno.

No cabe duda de que Goya pinta el mitologema del dios romano, réplica del Cronos griego, que había usurpado el poder de Urano y que, temiendo la rebelión de sus hijos, los devoraba al nacer. Pero Goya pinta mucho más: pinta el rostro fanático y enajenado del tiempo, de un tiempo indómito, voraz y salvaje que no se somete a cómputo ni se aviene a razón. Pinta la verdad oculta de la historia, la desagradable verdad que se esconde tras la convención familiar y ordenada del calendario. Es posible que el hombre sea dueño y señor de la historia puesto que ésta no es sino invención racional, artificio de orden y cálculo; pero el tiempo persevera en su ejercicio devorador, muestra su contumacia mitológica irreducible a cualquier orden: debajo de la apariencia pautada y progresiva se esconde la fuerza de una divinidad implacable.

En la pintura de Goya el fondo está constituido por una oscuridad lisa y sin matices. De ella salta al primer plano el mostruo fragmentariamente iluminado. Lo que la luz muestra es el rostro enfurecido, la locura y el delirio.

Y ésa es la constante de la serie de «pinturas negras». Lo que la ilustración había rechazado (o aquello de lo que inconscientemente se había protegido) salta a la superficie. El diablo y las brujas se sienten y gesticulan en el *Aquelarre*; una procesión de rostros apocalípticos forma la masa uniforme y confusa de *La romería de San Isidro*: la figura del hombre ilustrado se convierte en mordaz caricatura, el orden en caos, la razón en delirio.

El conjunto está presidido por la agonía y la lucha. El magnífico fresco *Duelo a garrotazos* (fig. 4) se consagra a esa lucha inevitable y sin tregua. Hay que considerar la posibilidad de que la pintura contenga una alusión a la guerra de independencia española recientemente librada, a la que Goya prestó atención y de la que dejó testimonio. Sin embargo, el contexto de las *pinturas negras* protege al cuadro de una interpretación unilateralmente política y coyuntural. La lucha fratricida que Goya pinta refiere a la lucha primigenia, tal vez al episodio bíblico de Caín y Abel tomado como símbolo de la condi-

ción humana. El drama se desarrolla en un paisaje inhóspito —como todos los que retenían la atención de Goya— sobre un suelo incierto, pantanoso y estéril. Los contrincantes, hundidos en el fango o la arena hasta las rodillas, blanden el garrote con desesperada violencia. Ambos están atados a la tierra, parecen surgir de ella o sumergirse en ella. Ambos están atados a la lucha. Goya no elige el arma blanca o el arma de fuego, que sugerirían inmediatamente el término del enfrentamiento. El garrote, instrumento primitivo, contundente y romo, parece indicar que esa lucha no tiene principio ni fin. Los dos hombres se hallan en situación de ataque, prolongando una batalla en la que no hay inocente. El color de sus figuras continúa el de la tierra, el de la naturaleza de la que brotan y a la que tienden, de la naturaleza caótica que les constituye y en la que se agotan.

De nuevo la imagen de Goya corrige el optimismo ilustrado; el hombre no es aquí el guardián del orden, el motor del progreso, el portavoz de la razón. El hombre es prolongación de la naturaleza y está movido por la fuerza y el instinto. Se trata ya de una concepción romántica que forjará su iconografía propia, cuyos rasgos están necesariamente unidos a los de la Ilustración en ese conjunto ambiguo que es la modernidad.

A la mencionada ambigüedad de lo moderno refiere sin duda el más famoso de los aguafuertes de Goya, el que estaba originariamente destinado a abrir la serie de *Los Caprichos* y que ahora figura en ella con el número 43.[57] Como reza una leyenda que aparece en la plancha, el dibujo se titula *El sueño de la razón produce monstruos* (fig. 5c). Goya realizó dos dibujos preparatorios para el *Capricho* 43 (figs. 5a y 5b) en los que se observa un proceso susceptible de innumerables interpretaciones, pero que, en cualquier caso, establece la relación entre la razón y el sueño.

El comentario escueto que el autor adjunta al diseño definitivo dice: «La fantasía abandonada de la razón, produce

57. Son apreciables las páginas que dedican al estudio de este *Capricho* tanto Nordström (*op. cit.*, pp. 141 ss.) como Helman (*Trasmundo de Goya*, pp. 50 ss.). Es importante el trabajo de A. Stoll, «Goyas Zylinder. Der ästhetische Genesisbericht der Caprichos und das Medienpublikum», *Merkur*, 516 (pp. 219-236).

monstruos imposibles: unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas».

Los tres dibujos muestran al autor sentado y con la cabeza entre los brazos recostada en la mesa de trabajo (la indicación al respecto de la identidad del durmiente la da el propio Goya en el segundo de los dibujos preparatorios). En el primero de ellos el espacio que rodea al autor dormido está completamente saturado: de la cabeza del durmiente parece surgir el caos de los sueños entre los que figuran al menos tres reproducciones del rostro del propio Goya junto a figuras de animales entre las que se percibe un caballo, se sospecha un perro, se entrevé un murciélago y se insinúa el lince que aparece perfectamente definido en la versión última.

El halo formado por los sueños se ordena de forma diferente en el segundo de los dibujos preparatorios, que anticipa de forma perceptible el trabajo final. En este segundo boceto se aprecia una posible oposición luz-tinieblas (o razón-sueño) que en la muestra definitiva quedará ligeramente desdibujada. En la parte superior izquierda se puede observar un cuadrante de luz que aparece vacío. Junto a esa luminosidad vacía, el mundo de los sueños está presidido por un enorme murciélago que acosa al autor. El murciélago se ve cortejado por otras aves de la noche entre las que destaca un búho. Junto a la silla de Goya reposa un lince con los ojos abiertos y atentos.

La complejidad que en Goya iba tomando fuerza y a la que ya hemos aludido se puede percibir en este dibujo: frente a la luz vacía se sitúa el mundo oscuro, caótico y amenazante del sueño. Si éste se disgrega en una pluralidad fantástica, aquél se recluye en una uniformidad estéril. En el dibujo publicado son las figuras del sueño las que de forma ostensible se dirigen al pintor ofreciéndole incluso los instrumentos de trabajo. El cuadrante superior izquierdo permanece vacío, pero su claridad deslumbrante ha dado paso a una tonalidad gris.

El segundo de los bocetos alude a un *Idioma universal* que es el idioma del sueño dada la indicación que proporciona el propio Goya en la parte inferior («el autor soñando»). En cualquier caso, la suma de los bocetos y las indicaciones de que van acompañados parece justificar la alusión a la complicidad necesaria entre la razón y el sueño: no cabe confiar unilateral-

mente en la estéril luminosidad de la razón, tampoco en la prolífica producción del sueño. Se trata de mantenerse en el filo de ese equilibrio inestable que constituye, una vez más, la esencia de lo trágico.

A partir de aquí se va fraguando la experiencia romántica en el ámbito de la modernidad. Se edifica una iconografía y un estilo que repara en los contrastes, en la equivocidad, que prescinde de la seguridad de las líneas y conjuga masas de color, de sentimiento, de sonido.

En el espacio romántico, el hombre, como en el cuadro de C.D. Friedrich *Monje al borde del mar* (fig. 6), se encuentra solo y aturdido en un espacio móvil y turbio. «Nada puede ser tan triste e incómodo como ese lugar en el mundo: la única chispa de vida en el ancho imperio de la muerte, el solitario centro en un círculo solitario».[58] Con estas palabras refería el poeta romántico H. von Kleist la sensación que provoca el cuadro de Friedrich, una escena de apocalipsis relacionada a su juicio con los *Night thoughts* de E. Young.

El romanticismo es el imperio de la noche, el sueño y la muerte. La familia que ya encontraba su lugar en la *Teogonía* de Hesíodo se reúne para responder a la ideología ilustrada, para sugerir que tras el proyecto racional late la nebulosa de lo irracional, de lo onírico, de lo fantástico.

El descubrimiento del psicoanálisis, el postulado que alude a un impulso destructor (thanático) junto al impulso formador (erótico) es una verdad tan vieja como el hombre, una verdad de la que ya dan cuenta las mitologías y que ha estado siempre presente, en todas las fases de la cultura. El aporte del romanticismo fue precisamente la insistencia en el elemento thanático que la ilustración había ignorado.

No hace falta reproducir una lista de las composiciones románticas (sea en pintura, música o literatura) que abundan en la noche, el sueño o la muerte, puesto que esas tres son las líneas hegemónicas del romanticismo en su conjunto.

Sí vamos a detenernos en uno de los monumentos de la producción romántica por considerarlo ejemplar. Se trata de la ópera

---

58. Tanto el texto completo de Kleist como el contexto pueden leerse en J.C. Jensen, *Caspar David Friedrich, Leben und Werk*, Dumont, Köln, 1991, p. 106.

Carmen de G. Bizet. La complicidad de la música y el libreto hacen de esta obra una de las más representativas del entorno romántico. En su accidentado desarrollo temático, perfectamente conducido por la partitura, se da voz a la tragedia. Lo trágico moderno se recoge en *Carmen* a través de la oposición de múltiples vectores al respecto de los cuales ya hemos hablado suficientemente. Dos de ellos destacan de forma especial y se convierten en símbolo de una lucha sin término, de un combate de fuerzas que mueven a los personajes y deciden su suerte. Se trata de la libertad y el destino, del amor y la muerte.

El primer acto presenta el amor, el segundo postula la libertad, el tercero se conmueve ante el destino. El cuarto consuma la muerte. Es el sucinto esquema de *Carmen*. Una época clásica, lo cual equivale a decir: eternamente contemporánea.

La tragedia, más allá del libreto de Meilhac y Halévy, mucho más allá de la novela de Mérimée, transcurre allende los Pirineos, en la vieja Hesperia, en el Sur, febril, arcaico..., salvaje. El cabello negro, la piel morena, el toro y las navajas dibujan, sobre una topografía de pasiones, el mapa de un conflicto eterno: sin tiempo ni fronteras.

Carmen evoca la tragedia griega: sobre el escenario no se mueven personajes, no se oponen caracteres. Se trata de fuerzas primordiales: el amor y la muerte, la libertad y el destino.

En el espacio de la ópera wagneriana habitan personajes ciclópeos que acentúan su imperio por encima de la peripecia, del suceder, del azar, de los imponderables. El paisaje hostil es finalmente naturaleza sometida, proyecto realizado, propósito cumplido. El texto no carece de rasgos cosmogónicos. La partitura alterna momentos solemnes y heroicos.

El diseño operístico de Mozart, de Verdi, de Rossini o de Massénet se efectúa sobre un suelo social, político o moral, cuya lógica cimenta el desarrollo de la trama. Tal vez sólo *Die Zauberflöte* conculca tal determinación y se impone como enigma.

Carmen transcurre en un *más allá* salvaje, un *más allá* que no remite a la gloria sino al inconsciente: un espacio no sometido a ley o a razón, a normas o a convenciones. No se trata, por lo tanto, de abrir una brecha en los modos convencionales de comportamiento para dirigir la vista al Ideal, sino de mirar

oblicuamente a ese lugar recóndito donde operan la fuerza y el instinto.

El estreno de la ópera no se vio inmediatamente acompañado por el éxito: el público y la crítica no apreciaron lo mágico, lo permanente de la tragedia, sino que se vieron confrontados con la diferencia, con lo no esquematizable, con aquello que necesitamos como ajeno tal vez porque sea lo más propio.

No es una «ópera de exogamia», como la llamara Adorno,[59] sino la comparecencia en escena de lo íntimo negado. Una especie de psicoanálisis colectivo. *Carmen* arremete contra la conciencia en nombre del secreto. No tolera la asistencia imparcial y desimplicada sino que fascina como fascina la contemplación de un cadáver —radical confrontación con lo que somos y nos negamos a ser—.

El amor, enigmático dios de dichas y pesares, asume, ya en el primer acto, la doble forma de la conciliación y el peligro. El dúo de Don José y Micaela acaricia —temática y musicalmente— el paraíso del sosiego. La soprano, virgen y mensajera de un amor sin herida, mece con suaves acordes el beso de la madre, el recuerdo del país, la carta de la continuidad entre el pasado y el futuro —o del pasado que se pliega y prolonga en el futuro—. Es la voz clara de la ley, la melodía suave y acompasada del decoro.

La habanera de Carmen —la gitana, la hechicera— impone otro ritmo y otro mensaje que hacen del dúo un mero paréntesis, un imposible remanso de paz. El amor —niño gitano, pájaro rebelde— es impredecible y contradictorio, imposible de dominar, inmune a la ley, a la coacción y al ruego. El amor pretérito no existe ni en el recuerdo, el amor pretendido es un riesgo, el amor futuro no es una promesa sino una amenaza:

> El amor es un niño gitano
> que jamás ha conocido la ley;
> Si no me amas, yo te amo;
> y si te amo ¡ten cuidado!
>
> [*Carmen*, Acto I]

---

59. T.W. Adorno, «Fantasía sopra Carmen», en *Quasi una Fantasia. Musicalische Schriften II*, Frankfurt am Mein, 1963.

No es ya sólo Carmen sino el *el coro* el que se hace portavoz de la melodía y de la palabra. Es aquí donde se observa por primera vez su lugar en la tragedia. El papel del coro remite a la Grecia clásica, su presencia hace de la construcción de Bizet algo desacostumbrado, novedoso, específico. Tradicionalmente el coro pertenece al espacio de la orquesta, está aliado a ella. No refiere a los solistas. Bizet opera un desplazamiento musical y textual que empuja al coro hacia los personajes, y que acaba consagrando al colectivo como figura imprescindible en el desarrollo de la trama.

Si desde este lugar miramos tanto hacia atrás como hacia adelante, observamos que todo sucede ante el coro: ante su mirada y su juicio. Desde el principio —tras la poderosa obertura— el coro se ha situado en la plaza para admirar el paseo de las gentes, para entretenerse con él. Paso a paso, desde la distancia, se va haciendo cargo de la partitura y del libreto, concede su aquiescencia o expresa su réplica, avisa del peligro como el coro de la tragedia griega prevenía contra el exceso, contra la *hybris*, el máximo pecado contra los dioses.

Tal vez Nietzsche —el filósofo enamorado de *Carmen*— habló más y mejor de esta ópera cuando no se refirió a ella, cuando trataba de descifrar el enigma de la tragedia ática. Tal vez en *El nacimiento de la tragedia*, cuando reparó en la función del coro griego penetró el secreto de esta ópera intemporal mucho más profundamente que en *El caso Wagner*, donde se dejó cegar por la fuerza del personaje femenino y dio rienda suelta a la pasión y al despecho.

Nietzsche desveló el lugar del coro como germen de la tragedia *griega*, como centro en que se unifican y dispersan las pulsiones que acometen a los personajes, crisol donde la fuerzas se configuran.

Carmen afirma el coro como espacio autónomo en que confluyen las oposiciones que constituyen el conjunto. Se trata de un espacio tonal y discursivo que se sitúa *entre* la orquesta y los solistas proponiéndose como ámbito en el que la contradicción no pretende ser superada en síntesis sino ser tolerada como tal, como irresoluble antinomia sin redención posible.

Frente a la contextura dialéctica de la ópera de Verdi, donde la tensión se disuelve y las contradicciones son finalmente

superadas, *Carmen* se presenta como universo radicalmente antinómico: mientras el espacio de dicción, el relato, se caracteriza por un realismo descarnado, un naturalismo escénico sin concesiones que anticipa el verismo italiano, la orquesta mitiga a base de silencios, *andantinos* y *alegrettos* la violencia salvaje de la escena. Mientras el libreto tiende a la pasión exaltada, la partitura orquestal se expresa con delicadeza: «Esta música me parece perfecta. Sobreviene ligera, dócil, con amabilidad. Es afable, no suda», afirma Nietzsche refiriéndose a *Carmen*.

El *tempo* contradice al temperamento. Sólo el coro evita una disolución esquizoide, haciéndose portavoz de la prudencia —en el sentido más griego del término—, participando simultáneamente de la cadencia orquestal y del litigio pasional, que —a través de notas y palabras— agrede la escena.

La versión original de la ópera *Carmen* acentúa el contraste y deja ver más claramente el lugar específico del coro. Las partes recitadas, sometidas más tarde por Guiraud a la disciplina del recitativo, acentuaban la violencia de la palabra, del carácter y el temperamento de los personajes frente a la moderación y los silencios de la orquesta.

En esta implicación de radicales antinomias, el coro *deja ser* a la contradicción, mantiene la tensión trágica, se sugiere como único espacio capaz de acoger —sin violentar— el natural exceso de las pasiones y la cultural moderación de la orquesta.

Es, posiblemente, la característica central de *Carmen* el que se desarrolle en base a marcados contrastes: insuperables tensiones y alternancias capilares edifican un conjunto armónico y cromático: el delito y la ley, el amor y la muerte, la gitana y el soldado, la represión y el exceso.

No hay un solo momento en que la contradicción se evite. Incluso escenas sin tensión aparente participan del contraste: el «trío de las cartas» hace alternar Fa Mayor y fa menor para acentuar, ante el imperio del destino, el abismo entre el futuro abierto y la muerte ineludible. La misma estructura de alternancia musical rompe la personalidad aparentemente integrada de Escamillo, el torero triunfador, en el momento en que se presenta con las coplas del segundo acto, verdadera epifanía del orgullo.

Como en la tragedia griega, sólo el coro conoce y asume la ley que une lo disperso, los contrarios, en un común destino, la ley que disuelve la individualidad exaltada, el orgullo desmedido, la indómita pasión.

Frente a la feroz obstinación de Don José, frente a la insistencia de Escamillo, frente a los caprichos de Carmen, el coro contrapone la prudencia. El *ten cuidado* que se repite con insistencia febril a lo largo de toda la obra, presintiendo el peligro, tiene para el coro el valor de un consejo, mientras en boca de Carmen o de Don José implica una amenaza. El coro define el amor y presiente la muerte. Al final, engrandecido, sanciona el drama y acoge al destino.

El segundo acto señala la convivencia imposible de las dos caras del amor que aparecieron en el primero. El recitativo de Carmen y Don José muestra, musicalmente incluso, la severa contradicción entre las castañuelas del placer y las trompetas del deber. Si antes Don José se había visto encarcelado por el desafío de la hechicera que prometía amor, ahora el amor le obliga a renunciar a sí mismo, a proseguir una muerte diferida sacrificando el honor y el prestigio militar en aras de una libertad en la que no cree.

En torno a ambos se va tejiendo una red que progresivamente muda las personas en personajes: la gitana pasional e independiente, el militar consagrado al honor, al deber y al ejército, los sujetos aparentemente dominadores de la escena, se sabrán definitivamente movidos por el destino, que, como en Homero y Hesíodo, como en la tragedia griega, se impone a dioses y hombres.

Vano es interpretar la lucha incipiente en términos de héroe y villano: ambos están atrapados en la tela de araña del destino (Acto III), ambos son sacerdotes y víctimas del amor, ese dios al que ya Platón atribuía la dualidad y la ambivalencia. El amor de Carmen insta al uso, a la satisfacción inmediata. El amor de Don José exige posesión y pertenencia. Entre ambos se abre un abismo en cuyo fondo aguarda la muerte.

La tensión entre libertad y cárcel, presente a lo largo de todo el acto segundo, no tiene cariz dialéctico, no anuncia la superación, necesaria o posible, en un ulterior estadio amoroso. No hay sutura para la herida.

El encarcelamiento efectivo del militar salvaguarda la libertad afectiva de la gitana (Acto I) y ambos se ven complicados en la cadencia de un final en que la libertad subyuga y somete (Acto II, Dúo y Final).

El destino, frío e inexpresivo, se incorpora al desarrollo del drama en el enigmático Intermezzo que abre el acto tercero. Sólo el coro acoge su cauta epifanía con una suave llamada, una casi póstuma invitación a la prudencia:

> ... ten cuidado durante el camino,
> ten cuidado y no des un paso en falso

La confirmación textual de la presencia del hado se incoa en un recitativo (... *le destin est le maître*) y suscita expresiones de reverencia en el espectacular trío de las cartas, magníficamente analizado por Adorno en el artículo ya citado.

La contumaz visita de la muerte no responde a la invitación de Don José ni a la actitud de Carmen, sino a la necesidad inevitable. Pertenece a la implacable lógica de la tragedia el consentir con el destino:

> Pero si has de morir
> si la palabra temible
> está escrita por la suerte,
> vuelve a comenzar veinte veces...
> La carta inevitable repetirá: ¡la muerte!
> ¡Una y otra vez! Siempre la muerte.
> [*Carmen*, Acto III]

El cuarto acto consuma la muerte —la violencia desatada de las fuerzas—, se pliega a lo inevitable. Las coplas de Escamillo, el torero triunfador en Granada, que desde el acto segundo han dominado progresivamente la partitura, diseñan un espacio tonal en el que sólo la muerte es posible, inevitable e inocente.

El espectáculo se desarrolla a ambos lados de la línea: en el ruedo y en la plaza pública el toro y el torero se comprometen en una misma lucha que anticipa la muerte simultánea.

Tal vez el toreo sea el único drama que no se representa:

cada corrida, siempre diferente por ser siempre la misma, supone un enfrentamiento con lo propio enajenado. Es tal vez el único drama que no solicita ni tolera una sanción ética ni una confirmación estética. La fuerza inconsciente que acomete es venerada, consentida e interiorizada en un ritual trágico presidido por la muerte.

La estocada de Escamillo confirma esa muerte. A los pies de Don José, matador y víctima, yace Carmen apuñalada mientras el coro entona la copla de amor y muerte, la oración final al vínculo del destino.

Sobre el escenario, ya vacío, los últimos acordes de la Orquesta hilvanan un eco perdurable. El destino y la muerte se instalan en la memoria.

Como una sombra, tenaz e inasequible, la muerte se erige y se expande: espacio común al que tiende lo propio, condición de posibilidad..., destino.

La sanción final de *Carmen* es el símbolo del final romántico. En ella se dan cita el *Werther* de Goethe y el *Pentesilea* de Kleist; en ella se encuentran la poesía de Byron y la turbulenta música que comienza con Beethoven. Los sueños y los monstruos, la pasión y la lucha, el destino y la muerte se incorporan a la modernidad a través de la noche romántica y sirven de contrapunto a la racional y ordenada melodía de la Ilustración.

Por un momento —como en la pintura de Goya, como en la poesía de Hölderlin— se restituye la figura escindida de la totalidad, se vuelve a intuir la contradicción fundamental en el seno de lo moderno.

Porque no es real el día o la noche, la fatua elección entre lo racional y lo irracional, entre el bien y el mal; ni es real cualquier unilateralidad de cuantas la historia consuma y de las que alardea. Lo real es la contradicción, la mutua pertenencia y la lucha. Lo real es aquello que desde el principio ha convocado a la expresión y al pensamiento en el drama de la totalidad escindida, el desgarro originario. La herida trágica.

3

HÖLDERLIN: EL SILENCIO Y LO TRÁGICO

I

O, what a noble mind is here o'erthrown.

HAMLET

Hölderlin habitó el lugar y vivió el momento de mayor locuacidad cualitativa que, tal vez, haya acogido la historia. *Expresión* es quizá la característica fundamental del siglo: expresión política, que se había iniciado con la revolución francesa y había enardecido a Europa; expresión literaria, que en Alemania se concentra principalmente en torno a las figuras de Schiller y Goethe e induce a la creación del más vasto movimiento de las letras germanas. Expresión filosófica: apenas el sistema kantiano pasa del presente a la memoria, estalla el omnipotente discurso del idealismo alemán. Expresión artística, que en el ámbito musical asiste a la culminación del clasicismo (Haydn, Mozart) y a la apertura, a través de Beethoven, del romanticismo.

En este marco de proliferación expresiva, en esta algarabía que ha acompañado a la modernidad desde sus inicios, Hölderlin es extranjero. No sólo desoyó el incesante griterío de la

locuaz Hesperia e intentó atender al ya lejano y apenas reconocible rumor de la antigua Grecia; no sólo se recluyó en el santuario de la locura, donde la palabra, apenas emitida, se evapora, donde no hay mensaje razonable, ni verdad, ni sentido —sino ilusorio, falaz (*Wahn-sinn*)—. Hölderlin es el poeta del silencio fundamental, del silencio trágico.

El silencio, en la obra de Hölderlin no es el *objeto* del que se habla sino el espacio en que se habita: el desgarro, el profundo abismo, la sima sobrecogedora en la que duermen el verbo, el texto y la memoria. El silencio es el preámbulo de la palabra, su condición de posibilidad, el grado cero del significado y, simultáneamente, la totalidad replegada del sentido.

Como espacio fundamental del sentido es el lugar al que la palabra se dirige y del que resurge renovada, el territorio al que acceden el recuerdo, la conmemoración y el anhelo. Ese paisaje no evoca la dimensión imposible de una ausencia sino la inconmensurable densidad de un repliegue. El silencio es el resto que indica la retirada de los dioses, el repliegue de lo divino.

En el centro mismo de la modernidad en desarrollo, Hölderlin sugiere una lectura que apenas contemporiza con la ecuación modernidad-secularización que los análisis de la filosofía y de la incipiente ciencia social (Comte, Weber, Marx) han propuesto como sino de Occidente.

La modernidad se define a sí misma como el progresivo e inevitable sometimiento de lo irracional a las exigencias de la razón, de tal forma que los ámbitos y criterios que antaño estuvieran supeditados al arbitrio de las formas teórico-prácticas de irracionalidad (dioses, dogmas, credos) son asumidos y reestructurados bajo coordenadas racionales.

El despliegue de la razón es correlativo con el desvanecimiento del universo simbólico-religioso, que pierde tanto su especificidad de tejido vinculante como su fuerza coercitiva, así como la capacidad de educir pautas de interpretación del mundo físico, el orden social y el comportamiento individual.

Para la modernidad autoconsciente, el mito y la religión pertenecen a un estadio obsoleto y superado de la historia de la conciencia que ha de ser explicado y sustituido por las nue-

vas formas de análisis, fundamentalmente científico-técnico e histórico-social.

Más que la teoría de los estadios de Comte, o la expresión «opio del pueblo», es la filosofía de la «muerte de Dios» de Nietzsche la que acierta a resumir la conciencia de una época que pretende haber escapado de las cadenas de lo irracional y haber redefinido el mundo en base a criterios heurísticos y operativos de índole racional.

El *eritis sicut dii, scientes bonum et malum* (Gn, 3, 5) se consuma en la modernidad realizada invirtiendo la topología y dinámica del paraíso. Éste ya no habita en la memoria como recuerdo permanente de la ruptura con lo sagrado sino que se proyecta en el futuro, constituye el horizonte, orienta teleológicamente la historia del hombre, que, una vez ha probado del árbol de la ciencia (razón) atisba el Edén como segura conquista y no como irreparable pérdida.

El proceso de modernización conculca el «anhelo de lo absolutamente otro» y lo transforma en esperanza y diseño utópico. El paraíso se convierte en pregunta al respecto de la capacidad científico-técnica de su concreta consecución, y la razón en estandarte, soporte y método de esa misma capacidad.

De ahí que no quede lugar para el silencio en el que habita la poesía de Hölderlin; de ahí que la palabra que nace del silencio de los dioses navegue a la deriva en el espacio moderno y se oriente de forma precipitada hacia el silencio crepuscular de la locura.

Hölderlin escribe desde la experiencia radical de la tragedia, que induce a mantener la tensión de los polos opuestos, a no redimir la contradicción ni superarla. Como Novalis o Kleist, como Rilke, sabe que el destino del hombre no conjuga la identidad, sino el inestable juego de las diferencias; no se resuelve en consenso sino que se mantiene en tensión.

El silencio no es, sin embargo, la conquista definitiva de la historia; los dioses no han perecido frente a la razón. La palabra no ha renunciado para siempre a su estatuto ritual para convertirse en objeto de cambio, en palabra funcional, meramente significativa. La magia de la palabra poética consiste, por el contrario, en que participa del silencio y recuerda la profundidad del abismo, el dolor de la herida: ni significa ni

dice verdad; no informa, no se aliena en el juego del intercambio sino que aspira a ocupar *por un momento* el espacio reservado a la palabra divina, al logos primigenio.

La fascinación que produce el lenguaje de Hölderlin radica tal vez en ese sometimiento a la dualidad trágica. No renuncia al decir del sentido para recluirse en el plano de la estricta finitud, como hacen la palabra y el discurso racionales; tampoco pretende horadar el silencio, violentarlo y trascenderlo para llegar hasta la fuente de donde mana, como hace la palabra mística, que transita la noche no por la noche misma (a diferencia de Novalis) sino con la certeza del acceso a la luz.

La palabra de Hölderlin testimonia el silencio de los dioses y el incesante parloteo de los mortales. Ni sentencia ni censura, sino que se mantiene en tensión, constatando apenas la *momentánea asimetría* entre el repliegue absoluto de los dioses, que se han recluido llevando con ellos el sentido y la belleza, y el absoluto despliegue del mundo de los hombres, que, ajenos al silencio —y a lo que el silencio simultáneamente desvela y oculta—, producen historia, institución, código, significado, sacrificándose a la necesidad.

La modernidad que Hölderlin saluda no es la de la dicotomía entre el amanecer de la razón y el ocaso de los dioses (exilio y decrepitud en términos de Heine, muerte en términos de Nietzsche), sino que la modernidad representa un momento de asimetría y a la vez un mantenimiento del equilibrio de la totalidad: para ello es necesario que la actividad de los hombres sea complementada con la pasividad de los dioses; a la emancipación del discurso funcional, significativo, le responde el apenas perceptible eco del silencio en que se recluye el sentido.

El hecho de que el trabajo de Hölderlin fuera pronto reivindicado por el romanticismo, y éste a su vez haya sido caracterizado como una especie de contrailustración, ha oscurecido la posibilidad de pensar el conjunto hölderliniano como el incipiente alegato por una modernidad romántica,[1] una moderni-

---

1. K.H. Bōrer. A lo largo de toda su obra defiende esta perspectiva de una modernidad romántica frente a la lectura unilateral de la ilustración en términos de negación de la magia, de la subjetividad, del elemento oscuro que frecuenta la li-

dad que intuye otros caminos y parte de otra experiencia distinta a la de la modernidad que, como marco teórico-práctico dominante, ha estructurado el pensamiento europeo de los dos últimos siglos.

Ese «Otro» de la modernidad en que anida la poesía de Hölderlin lo encontraremos más adelante en Rilke, en Nietzsche, en las flores de Baudelaire o en los fragmentos de Benjamin. Todos ellos conforman una pléyade de desgarros trágicos en el tul del pensamiento contemporáneo; signos de desasosiego y revuelta contra el augurio de un futuro al margen de la tensión, el conflicto fundamental, la tragedia.

El «estar en el mundo sin ser del mundo» es posiblemente la primera seña de identificación de estos focos dispersos de pensamiento. Tanto el Nietzsche que abandona la institución universitaria, y en última instancia la sociedad que le había dado la espalda, para emprender un eterno y pendular viaje del mar a la montaña (posteriormente reiterado por su Zaratustra) que le lleva más allá de las riberas de la locura, como el Rilke que visita los rincones de Europa en busca de una momentáneamente perdida inspiración; tanto el Baudelaire vagabundo, inevitable *flaneur* por las calles de París, como Benjamin, que cuida y hace florecer el jardín donde brotan «las flores del mal», son personificación y muestra de lo que pudiéramos denominar *experiencia del exilio* y que se verifica, tal vez de forma paradigmática, en la vida y la obra de Hölderlin.

Entre los hombres que no escuchan y los dioses que ya no hablan; *entre* la Grecia perdida y la Germania no hallada; *entre* amores imposibles; *entre* la consciencia y la locura; *entre* la vida y la muerte anticipada... El *entre* constituye la experiencia elemental del exilio, la no apertenencia a ningún universo definido, el desasosiego de los eternos e innumerables caminos.

Es fácil comprobar que no se trata de un caso individual, no se trata de una desimplicación psicológica que afecte a cada uno de los autores mencionados. Se trata de un programa, de un modelo general de experiencia, una forma de pen-

---

teratura romántica. Véase especialmente *Plötzlichkeit* y *Der romantische Brief*, así como su compilación *Mythos und Moderne*. Todos ellos en Ed. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

sar —es decir, de estar-en-el-mundo— al margen de las pautas impuestas por la incipiente modernidad, más allá de las fronteras establecidas.

La «experiencia de exilio» puede definirse como la imposibilidad de responder en términos no contradictorios a la pregunta «¿qué somos?». Se acomete de esta forma una radical desidentificación del yo, que no pretende reencontrarse sino perderse en una búsqueda sin término: «No somos nada; lo que buscamos lo es todo».[2]

Se trata del apalabramiento de la experiencia trágica: el *entre* es un espacio siempre móvil que no ofrece sosiego al vagabundo. Incluso el momentáneo bienestar en el crepúsculo —entre la noche y el día— niega el posible descanso: «mi corazón se halla bien en este crepúsculo. ¿Este crepúsculo es nuestro elemento? ¿Por qué no puedo descansar en él?».[3]

Es la experiencia elemental de ser *y* no ser, de la permanente e insuperable contradicción. Podría decirse que es la característica de esa modernidad que sigilosamente ha habitado junto a la modernidad ilustrada que nace en el mismo momento que la *conciencia de ciudadanía* y se prolonga hasta nosotros.

Frente al exilio fundamental, frente al yo destituido y entregado al silencio que se refugia en la poesía de Hölderlin, la ilustración descubre las nociones de propiedad, autonomía, pertenencia. En torno a ellas se instaura la filosofía política del estado, la filosofía económica del capitalismo incipiente, la filosofía, en fin, de la subjetividad emancipada. El relato filosófico moderno ignora la experiencia del exilio, dictamina contra la contradicción y el conflicto en aras de la superación y el consenso. Frente al exilio, la pertenencia. Frente al abismo trágico del infinito, la totalidad o la muerte, el proyecto racional.

La herida trágica es la permanente contradicción del hombre con los dioses, de la finitud con la totalidad, de la seguridad con el abismo. Pero dioses, totalidad y abismo están fuera

---

2. *Wir sind nichts was wir suchen, ist alles*. F. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, vol. III, p. 191, Stuttgart, 1958. Trad. castellana en *Hiperión. Versiones previas*, Ed. Hiperión, Madrid, 1989, p. 59.

3. *Ibid.*, en la edición española p. 60.

del límite de interés y comprensión de la filosofía moderna, que, salvo excepciones entre las que cabe destacar a Nietzsche y a Heidegger, ha renunciado a pensar en términos de tragedia para hacerlo en términos de *mera* racionalidad.

Si la filosofía tradicional había entregado el siglo a los dioses hasta el punto de que se convertían en criterio de validación y legitimación de teorías y prácticas tanto en el ámbito individual como colectivo, la filosofía moderna ha hecho desaparecer el universo mítico-religioso, ha preferido no confrontarse con lo irracional.

Ambas perspectivas suponen, sin embargo, un déficit, un desequilibrio, una renuncia a mantener la tensión trágica como tal tensión: la primera se somete aproblemáticamente al omnímodo poder de lo sagrado, la segunda a las exigencias unilaterales de la razón; la primera representa un obstáculo a la configuración y desarrollo racionales de las expectativas de convivencia, pensamiento y producción, la segunda manifiesta un radical déficit de sentido.

La experiencia del sometimiento a los dioses y la de «estar cómodamente instalados en la finitud» son el exacto contrapunto, la conclusión de la tendencia a ignorar la contradicción en vez de asumirla e implicarse en ella. Ambas formas de renuncia a la complejidad de la experiencia y del pensamiento humanos se entregan a la precaria seguridad del fragmento en un desaforado y siempre vano intento de evitar el vértigo de la totalidad imposible, de sortear la agonía de la contradicción: mientras el racionalismo moderno ha urbanizado una superficie de gestión, intercambio y convivencia que excluye e ignora la incómoda compañía del silencio o de la noche, la vía mística, culmen de la vivencia religiosa, traspasa el velo de la noche, horada el rigor del silencio para acceder a la in-mediata presencia de la luz, al verbo en su forma eterna y en su más absoluta verdad.

Tal vez esta escisión y la consiguiente desdramatización ha sido el persistente propósito de la filosofía desde sus inicios y, por lo tanto, el proceso de secularización (*Entzauberung*) no se ha *iniciado* sino que tan sólo se ha acelerado en el período moderno. La filosofía, primer programa de organización racional del pensamiento y de la acción, se ubicó en un espacio

aséptico, protegido de la intromisión de la negatividad y del caos, que sólo tendrán cabida como escuálidas reducciones deshostilizadas. El hombre no va a ser ya el animal acometido, vecino del absurdo, partícipe simultáneo del esplendor y la miseria, sino el principio de producción y administración de los saberes (en cuanto animal racional) y de la convivencia (en cuanto animal político).

El soporte racional y cívico *destituye* el soporte trágico, *instituye* un ámbito teórico-práctico con pretensiones de universalidad hermenéutica y normativa, *constituye* un paradigma refractario a cualquier intercambio con la exterioridad negada, *sustituye* la radical complejidad trágica por una multitud de complejidades funcionales.

El diálogo que prologa la filosofía, y que transmite a sus vástagos, es realmente un soliloquio, un interminable monólogo, mudo frente al susurro de la poesía, el eco de la epopeya, el desafío del mito.

No cabe, evidentemente, renunciar a la historia de la filosofía, ni al desarrollo que ha producido la ciencia. No se trata de deplorar la trayectoria cultural que nos interpreta y nos compromete, sino de rescatar el fondo reprimido, de escuchar el rumor de silencio.

Porque hay un paisaje incategorizable, sin lugar, ni tiempo, ni modo, cuya ineludible presencia tiene el carácter terapéutico de una anagnórisis. Ubicuos y eternos son el Olimpo, el Paraíso y el Walhall, ubicuos y eternos el Hades y el Infierno: no se reducen a un cruce de coordenadas espaciotemporales, no se limitan a la sugerente presencia de una geografía imaginaria. Exentos de la exigencia trascendental del espacio y del tiempo, se erigen en soldadura de la memoria y la fantasía, en quicio en el que confluyen la añoranza y el anhelo.

Obligado es mencionar los esquemas de Jung y Neumann para apreciar como semejantes motivos interpelan a la consciencia, tanto individual como colectivamente considerada. Oportuno remitir a las aplicaciones de Durkheim y Castoriadis para descubrir su influencia en el proceso de socialización. No cabe olvidar la *filosofía de las formas simbólicas* de E. Cassirer o la *filosofía del imaginario cultural* de A. Ortiz-Osés. Necesario es apelar a Manfred Frank y Rof Carballo para la interpretación

literaria, a H. Read y más recientemente a G. Durand, que se han ocupado de la recuperación de motivos arquetípicos en el espacio del arte, a E. Drewermann, que ha investigado la frecuencia mítica en el discurso teológico.

La presencia ineludible de lo divino-diabólico, es cierto, no tolera de buen grado la restricción de la cuadratura teórica, la cárcel del concepto. Tiene razón Nietzsche cuando afirma que «Para el poeta auténtico la metáfora no es una figura retórica, sino una imagen sucedánea que flota realmente en él, en lugar de un concepto».[4] El verdadero poeta —ya componga versos, imágenes o melodías— eleva la metáfora por encima de la categoría, pretende una transformación mágica,[5] una reactivación del drama primordial. Para ello es quizá imprescindible recurrir a una limitación de los privilegios del conocimiento[6] y recuperar la instancia de la ilusión. Cuando menos, es preciso rebasar las fronteras de la filosofía pura y de la pura inteligencia: «De la pura inteligencia —afirma Hölderlin— no ha surgido ninguna filosofía, pues filosofía es más que sólo el limitado conocimiento de lo existente».[7]

Escasa sensibilidad hace falta para percibir la insistencia de lo *Otro*, la recurrente llamada de lo reprimido en la música del último Mozart, cuando la Reina de la Noche oculta y desvela más de un secreto; o para recibir el mensaje apenas cifrado de lo diabólico en la poesía de Baudelaire o de Kleist. El limitado conocimiento de lo existente, cuyos instrumentos son la categoría y el concepto, queda rebasado por el arte (cuando éste no se convierte en mera aplicación estética o acepta cánones de funcionalidad). Se opera entonces una *redimensionalización del espacio de experiencia* que exige una adecuación expresiva ensayada a base de la alegoría, el símbolo, la metáfora.

El arte desborda las pretensiones teóricas de la verdad y la pretensión funcional de la eficacia para proyectarse hacia el ámbito del sentido.

Sólo tangencialmente dialoga el arte con el «sentimiento»,

---

4. F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Ed., Madrid, 1981.
5. *Ibíd.*, p. 84.
6. «El conocimiento mata el obrar, para obrar es preciso hallarse envuelto por el velo de la ilusión...», *ibíd.*, p. 78.
7. F. Hölderlin, *Hiperión*, Ed. Hiperión, Madrid, 1982, p. 118.

sólo ocasionalmente con el conocimiento. Éste supone —ya lo hemos mencionado— una artificial reducción de la complejidad del sentido. Y el sentimiento no es tanto una reducción como una apropiación individual y/o colectiva del sentido.

En la medida en que el arte —sea la escultura, pintura, poesía, música...— rebasa el sentimiento y el conocimiento para acceder al ámbito atópico y ubicuo del sentido, cumple la «experiencia del exilio» al que más arriba referíamos. El encuentro con la noche (Novalis), el silencio (Hölderlin), así como el descenso iniciático al Hades o la confrontación con los dioses son las raras y necesarias formas que asume la expresión del sentido, puesto que no acepta el cobijo del sistema.

Esa especie de designio que parece acompañar a la filosofía desde sus inicios —el jugar dentro de los parámetros de la razón— ha producido esta final sensación de impotencia del discurso filosófico para acceder al ámbito del sentido. Bajo auspicios del principio de no contradicción, bajo la atenta vigilancia de la lógica o de la gramática, con la mirada puesta en la elaboración de un sistema, la filosofía ha soslayado, cuando menos, el incómodo parentesco con aquello que, irreverentemente, solicita ser readquirido. El discurso racional palidece ante la indiscreción de la locura, ante la intromisión de la fantasía, ante la certeza de la muerte. Para todo ello ha buscado la filosofía expresiones que operan como verdaderas barreras de protección. Ya sea la sentencia de la diosa Diké en el poema de Parménides, ya sea el subterfugio clásico de la «privación», o el conminatorio final del *Tractatus*: es la historia de la filosofía una sistemática negación de lo *Otro* necesario.

El primer documento filosófico, el primer «sistema» cuyo texto y contexto podemos atisbar, tal vez sea el poema de Parménides. Este prólogo de toda la filosofía futura —del cual somos indudablemente deudores— se impone con el rigor de una condena:[8] *aparta tu mirada de esa vía*. Cruda sentencia en un marco narrativo poderosamente judicializado. Habla la justicia (*Diké*) y su palabra es ley (*nomos*).

¿Sería excesivo afirmar que el pensar filosófico dibuja sus

8. E. Trías, *La filosofía y su sombra*, Seix Barral, Barcelona, 1983, p. 55.

contornos al filo de esta sentencia? ¿Qué se abre como posibilidad al precio de no dirigir la mirada sobre aquella zona oscura allende la frontera?

En el principio era la ley, la justicia, el decreto. Distinguir es su cometido, su voluntad y su gloria. La figura sedente de la diosa Diké define el espacio en que es legítimo ser (*einai*), pensar (*noein*) y hablar (*legein*). Queda establecida *ab initio* la necesaria unidad de estos tres términos que han configurado la experiencia occidental del pensamiento.

Una y otra vez hemos intentado auscultar el parentesco entre el ser, la razón y el lenguaje; una y otra vez establecer la adecuada jerarquía. Pero por debajo de las discusiones filosóficas, de los métodos y de las escuelas, subyace una topología inevitable, una insistente cartografía.

La vía del no-ser, la vía prohibida por la diosa sigue siendo el reverso de lo pensado. Y si la frontera —el límite— nos sugiere la proximidad insidiosa de la incógnita, ese eco no es suficiente para transgredir la ley. La voz de la justicia se reitera una y otra vez. Es nuestra historia.

En la vía del no-ser, que ha permanecido irracional y afásica, se acumula en virtud del decreto inicial un rico material que, si no se pliega a las exigencias de la razón, constituye cuando menos un reto al pensamiento.

Porque la realidad horada la frontera. Y del exilio nos llegan ecos irracionales, rasgos de lo expulsado pero no sometido: la nada, la muerte, la insatisfacción, la locura. Como en *Hamlet*, la sombra se re*b*ela contra la injusticia (y se re*v*ela contra la Razón y el orden). Como en *Hamlet*, la resistencia a la sombra, su negación, termina en rito funerario.

La filosofía ha entendido su misión y su tarea como la profundización infinita del pensar en el terreno demarcado; ha entendido el progreso como la posibilidad ilimitada de transitar el camino permitido.

Los tímidos intentos de atisbar más allá de la frontera pertenecen a otra historia: la de la regresión, la del oscurantismo, la de lo irracional en todas sus formas.

Esta herida, esta escisión, ha mantenido e incluso incrementado su intensidad en la modernidad que somos o que nos es. El *sapere aude* de la Ilustración apareció de nuevo como

una limitada audacia. El pensamiento se volvió a recluir en sus fronteras de antaño. La propuesta kantiana —el modelo filosófico más acabado de la *Aufklärung*— manifiesta y fundamenta la imposibilidad de la razón más allá del fenómeno, el caos que amenaza cuando se intenta penetrar en el oscuro territorio de la cosa-en-sí.

Bajo su manto se ha cobijado la sentencia parmenídea; ha evitado la indiscreción del filósofo impuro, ha sujetado los impulsos del pensar imaginativo.

Y cuando algunos se acercaron peligrosamente al tramo prohibido, cuando Kierkegaard barruntó el estadio religioso, cuando Nietzsche denunció la insuficiencia de la razón, entonces se alzó de nuevo la voz de la justicia cerrando una de las obras más importantes del siglo XX: «... se debe callar».

El Wittgenstein del *Tractatus* —y tras él una animada multitud de positivistas, analistas, cientistas...— descubrieron la novedad y el progreso en el viejo decreto eleático. Se complacieron en habilitar para el discurso razonable el terreno que siempre le había pertenecido, condenaron al silencio todo aquello que no se situaba dentro de los límites del mundo, del pensamiento y del lenguaje sin ser conscientes de operar en el marco de una restricción ancestral.

El clamor de lo reprimido asume por necesidad las formas no teóricas del mito, la poesía, la música..., desde donde afirma su inevitable proximidad.

El mito es, tal vez, la primera superficie de aparición de la herida trágica, de la contradicción fundamental que exige el pacto con los dioses, los demonios o el destino. No sólo Orfeo desciende al Hades y allí verifica, reafirma la textura soteriológica y fascinante de la música. También Ulises —la inteligencia, la astucia— desciende a los infiernos en busca de respuesta. Una lógica que no excluye la contradicción sino que la pretende, obliga al encuentro con lo inevitable para tratar de evitarlo. Así sucede también en los dos conocidos mitos modernos de Don Juan y Fausto. El primero ha de conocer el infierno para reconciliarse con el cielo; el segundo acude al «reino de las madres», al centro del secreto.

En ese mismo espacio de contradicción fundamental —en el doble sentido de importancia y fundamento— se ubica la

pintura de Hieronymus Bosch (El Bosco). El halo mágico que rodea su obra no procede de su magnífica técnica, de la extraordinaria calidad de su ejecución. Hay que atribuirlo esencialmente a que realiza un recorrido completo por el paisaje del enigma. La pintura de El Bosco articula una imposible geografía de pasiones, de parentescos indiscretos, de proximidades temibles. No hay resquicio de la incógnita que no haya encontrado lugar en ese piélago denso, casi saturado, en que consiste su obra, una obra compuesta a base de pliegues y fisuras, de anverso y reverso, de elevación y abismo. Una única exigencia parece conducir el pincel de El Bosco: reproducir la totalidad. Para y por ello, atenta contra los cánones directivos de la estética, contra las sugerencias restrictivas del gusto.

Esta obra de complejidad insuperable afirma que no hay cielo sin infierno, sabiduría sin locura, santidad sin pecado. Está habitada por santos y monstruos, por todas las formas de la renuncia y del exceso, de la elevación y la miseria. A la plácida e inocente concupiscencia de *El jardín de las delicias* relatada con precisión, en colores y tonos amables, responde el negro y caótico diseño de *El infierno*; *La nave de los locos* navega un espacio siniestro; tentaciones y extraños animales hacen compañía a san Jerónimo, san Juan, san Antonio; se acumulan osamentas en el apacible espacio laboral...

De la muda presencia de El Bosco emana un griterío en forma del reproche: ese espacio imposible no pretende ser sancionado por la estética o explicado por la psicología. Reclama, por el contrario la consideración de tejido fundamental de la condición humana, lugar de colisión del pensamiento con el abismo, de la confianza con el enigma. Ese espacio fundamental de la herida trágica, de la irresoluble tensión que ha apalabrado el mito, que ha resumido el símbolo, aparece gráficamente expuesto, con toda su inevitable violencia, en la alegoría de la totalidad a la que aspira toda la pintura de Hieronymus Bosch.

Tal vez ahora estemos en condiciones de esbozar siquiera el contenido del silencio en la poesía de Hölderlin. Su obra es también el tributo a la totalidad imposible, el éxtasis de la experiencia del exilio, la rebelión contra la pura teoría. No es, como se ha pretendido, la poesía de la poesía, sino el relato de un solitario viaje a las fronteras del sentido.

Tanto la soteriología individual como colectiva son sometidas a prueba en *Hiperión*: el amor —la síntesis afectiva— así como el intento de construcción política del paraíso —la revolución— despiertan el entusiasmo, suscitan el anhelo, y, finalmente, arriban a la playa de la decepción o se agostan en el ineludible páramo de la imposibilidad. La cita con el sentido no se consuma finalmente en el susurro del amor ni en la euforia del grito de la revolución, sino en el *silencio*, el espacio de plenitud que revela y mitiga la retirada de los dioses.

Como el relato mítico, como la pintura de El Bosco, la poesía de Hölderlin es atópica y acrónica. En ella comparecen la antigua Grecia y la moderna Europa; en ella se resume el pasado, se asimila el presente, se sugiere el futuro.

Una lógica tensional procedente del silencio preside la aventura poética de Hölderlin: la contradicción es la fuente inagotable de la que manan y en la que se hilvanan los esbozos de *Hiperión*, es el tejido que caracteriza aquellos poemas que, a través del silencio, le condujeron al crepúsculo de la locura. El sentido es el destello que se genera al colisionar la memoria y la esperanza, la finitud y la totalidad, el peligro y la salvación. Puede decirse que el fascinante comienzo de *Patmos* es el esbozo de toda la poesía de Hölderlin:

> Cerca está
> el dios, y difícil es captarlo
> Pero donde hay peligro, crece
> también lo que salva.[9]

El dios inabarcable, inasequible, inconceptualizable. Es el polo de una especie de contradicción fundamental que se resume en silencio, en distancia. Y paradójicamente son el silencio y la distancia los que unen y comunican a los hombres y los dioses a través de la palabra del poeta:

---

9. F. Hölderlin, *Patmos*:

> *Nah ist*
> *Und schwer zu fassen der Gott.*
> *Wo aber Gefahr ist, wächst*
> *Das Rettende auch.*

¿No sé para qué poetas en tiempo indigente?
Pero son, dices, como los sacerdotes sagrados del dios del vino
que andaban de país en país en la santa noche.[10]

Hubo tal vez un tiempo en que los dioses convivían con los mortales. Era fácil acceder a ellos a través del rito, del canto o de la palabra. Hoy que la palabra se ha adecuado a otros usos, se ha sometido a las exigencias de un código que la reclama para otros proyectos, tan sólo el poeta llena el hueco de la ausencia, transita la noche de país en país con el mensaje de los dioses.

En cuanto portavoz simultáneo de la palabra humana y divina, asume el poeta una doble e inestable ciudadanía que le convierte en vínculo necesario y en apátrida permanente:

Los poetas, también espirituales,
han de ser profanos.[11]

Exiliado del cielo y de la tierra, un paso más allá de la cordura, el poeta asume el riesgo de ser aniquilado por el rayo de los dioses y por la incomprensión de los hombres:

Pero nos pertenece, bajo las tormentas de dios
permanecer ¡Poetas! con la cabeza descubierta,
El rayo paterno asir con la propia mano
y otorgar al pueblo el don celeste recogido en canto.[12]

La figura de Empédocles es otra de las metamorfosis del mediador, del que asume el destino de apalabrar lo inefable y

---

10. F. Hölderlin, *Brot und Wein*:
Weiss ich nicht und wozu Dichter in dürftiger Zeit?
Aber sie sind, sagst du, wie des Weingotts heiliger Priester,
welche von Lande zu Land zogen in heiliger Nacht.

11. F. Hölderlin, *Der Einzige*:
Die Dichter müssen auch
Die geistigen weltlich sein.

12. F. Hölderlin, *Wie wenn am Feiertage...*
Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern,
Ihr Dichter! mit entblösstem Haupte zu stehen,
Des Vaters Strahl, ihn selbst, mit eigner Hand
Zu fassen und dem Volk ins Lied
Gehüllt die himmlische Gabe zu reichen.

es finalmente devorado por el fuego de los dioses tras haber sido expulsado por la incomprensión, la envidia y la furia de las gentes.

Las dos esferas, la divina y la humana, aparecen como doble conjunto tensional de plenitud e impotencia, puesto que la finitud humana es totalidad incoada mientras que la plenitud divina es totalidad restringida. Ambas necesitan habitar la tierra extraña, el páramo del silencio donde la palabra del poeta hace un quiebro a la necesidad, declina los casos de la ausencia, se impone como *sutura simbólica de una fisura real* (A. Ortiz-Osés).

La herida trágica se insinúa como espacio fundamental, como abismo ontológico que se configura en la imposible y pletórica forma del silencio, en el diseño atópico de una ausencia que se impone como resto, como recuerdo de lo reprimido, de lo no integrado.

Tal vez sólo el poeta perciba el rumor incesante del silencio, tal vez sólo las nubes que, en el cuadro de Friedrich, amenazan con engullir al caminante, los tonos amelódicos, balbuceantes, casi silábicos con los que Mussorgski vadea la noche, el ángel inevitable y enigmático de las elegías de Rilke, sean el difuso verbo que tolera el silencio fundamental, el sentido inefable..., el resto insoslayable.

II

Ein Zeichen sind wir, deutungslos...

HÖLDERLIN

En el silencio que inflama la poesía de Hölderlin, en ese espacio de tensión mantenida que consuman la locura y la muerte, se insinúa la mueca ancestral de lo trágico, el rostro más propio y más insistentemente negado, cuyo radical y privilegiado soporte expositivo fue la tragedia ática.

No es la desavenencia al respecto del nacimiento, evolución y muerte de la tragedia como género lo que aquí nos interesa. Lo trágico excede a la tragedia; descansa en ella por

un instante, se disfraza de Edipo o de Antígona, polemiza con la exaltación épica y con la gesta heroica, pero no se agota en el texto ni en la escena. Los griegos se vincularon a lo trágico porque descubrieron en ello una inagotable reserva de sentido, una articulación de la totalidad; descubrieron a su través la expresión de la herida ontológica cuya radical presencia alienta el mito, se recluye en la mística y estalla en el romanticismo.

Lo trágico no es texto ni discurso, sino *experiencia*. Privemos a este último concepto de su sacralidad fenomenológica, evitemos la reducción psicológica, y el peligroso parentesco del positivismo. Lo trágico en cuanto experiencia es más profundo que el sentimiento y más amplio que el concepto. Se presenta como herida y abismo, como enfrentamiento de la voluntad y el destino, como *fatal ausencia* que aspira a ser asumida, redimida, dialectizada con las presencias cotidianas. Lo trágico estalla en Edipo abandonado por los dioses (*atheos*), en la rebelión de Antígona contra las leyes de la *polis* en nombre de los muertos y de la ley no escrita de los dioses, en el *Gottes Fehl* hölderliniano que llega en el drama *Empédocles* a su exaltación, una vez relegadas las aspiraciones épicas de *Hiperión*.

La mención simultánea de la tragedia griega y de la obra de Hölderlin resulta inevitable en cuanto se trata de espacios en los que el sello de lo trágico se halla impreso con indeleble rasgo e inconfundible perfil, reposando en ellos como *reserva crítica* frente a todo *espíritu del tiempo* que pretenda ignorar el rigor de la herida. Constituyen dos focos de pensamiento siempre intempestivo: porque no es intempestivo el pensamiento que se desplaza, ignorando el presente, sobre la inexistente línea del tiempo para buscar modelos de referencia o esquemas de legitimación: es reaccionario o futurista. Intempestiva es la confrontación de cada presente con el enigma, de la historia con el ocaso. Intempestivo es huir de la necesidad mecánica que impone el orden de los acontecimientos y que persiguen los esquemas ideológicos; abrir espacios al vértigo y a la duda, reprimir el insistente impulso de adaptación a lo existente considerándolo como inevitable o satisfactorio:

Pues nos es dado
no reposar en ningún lugar.[13]

La desavenencia para con el *mundo interpretado* (Rilke) es característica de lo trágico en todas sus formas: paisaje poblado por caminantes, peregrinos y prófugos, figuras del devenir y del perecer[14] cuyos perfiles sugieren —desde el texto, la partitura o el lienzo— el trazo de una experiencia profunda cuya mirada se posa sobre el abismo y la muerte sin dejarse seducir ni por la soteriología inmanente a que apuntan los vástagos del historicismo, ni por la adecuación mecánica a las exigencias del dogma.

El cuadro de Caspar David Friedrich *Caminante sobre un mar de nubes* (1818) (fig. 7) fija de forma emblemática la densidad de la experiencia trágica. De espaldas al espectador se alza una figura humana que contempla el abismo. Como una estatua sobre su pedestal, el hombre es la prolongación de la roca, se erige sobre ella y la consuma. Como Edipo en *Antígona*, el caminante se apoya en un bastón, que, a su vez, se afirma sobre una piedra de apariencia inestable. Del cielo no desciende luminosidad ni destello: se prolonga una muda quietud, una gris indiferencia levemente matizada a base de discretos tonos. Frente a ella y frente al sólido hieratismo del caminante, la movilidad surge del abismo. El mar de nubes, inestable piélago sin figura, se eleva desde lo hondo y amenaza con inundar la escena. Las nubes constituyen el verdadero soporte, casi invitan a proseguir el camino. Dejan adivinar sólidos y oscuros núcleos rocosos y se pierden en la profundidad del lienzo sin dibujar un nítido horizonte. Como el espectador, las contempla el caminante. Como el espectador, el caminante es extranjero en ese inhóspito paraje, sobre ese cielo invertido. No le han llevado allí ni el oficio ni el deporte. El atuendo confirma la inadecuación entre el hombre y el paisaje: una negra levita de rigurosos pliegues, negro el pantalón, negras

---

13. F. Hölderlin, *Sämtliche Werke* (*SW*), vol. I, Stuttgart, 1958, p. 206 (las traducciones son mías. P.L.):

Doch uns ist gegeben
Auf keiner Stätte zu ruhn.

14. F. Hölderlin, *Das Werden im Vergehen*, en *SW*, vol. IV, pp. 294 ss.

las botas. Este primer plano de discreta y taciturna elegancia contrasta con el caos blanquecino del fondo, con la turbia movilidad de las nubes. No continúa el camino. Delante sólo susurran las nubes, sin ofrecer refugio ni promesa.

La plasmación de esta experiencia trágica del hombre ante la inmensidad, frente a la que no cabe soborno o desacato, la había ensayado Friedrich en *Monje al borde del mar* (1809) (fig. 6). Aquí el mar enlutado, la tierra escasa, el cielo turbio que permite tan sólo una oblicua claridad en la parte superior, anonadan al caminante —al monje—, convertido en una leve mancha sobre el suelo, entregado a esa inmensidad móvil e indefinible.

La experiencia trágica participa de esta elemental fascinación ante el abismo,[15] así como del sobrecogimiento frente a la inmensidad. En ambos casos se percibe una simultánea postura de atracción y rechazo. Esa irresoluble tensión es el marco en el que se configura y aparece lo trágico.

Tal vez sea posible proponer dos grandes experiencias arquetípicas que, conjunta y simultáneamente, canalizan el despliegue histórico y orientan el acaecer típico. Ambas se encuentran ya referidas en el *mito*, primera consolidación plástica de la experiencia humana. Ambas tejen los hilos del pensamiento, del discurso y de la acción. Atendiendo a su característica fundamental las denominaremos *la conquista* y *el exilio*; atendiendo a su verificación práctico-discursiva, *experiencia épica* y *experiencia trágica*.

La cultura griega, que fue ya cultura compleja, diferenciada, con esquemas de comportamiento ético y político, con norma y actividad literaria, filosófica y científica, con organización militar y administrativa, con culto religioso, con instituciones pedagógicas, castrenses y deportivas, habilitó para cada una de las mencionadas experiencias sendos géneros literarios, perfiló tipologías, enhebró sagas y distribuyó mitos. Las cobijó —finalmente— bajo la protección y el designio de distintos dioses.

Referirse a lo trágico supone, inevitablemente, reparar en aquel momento en el que el mundo griego diseñó con magis-

---

15. Cfr. la obra de R. Argullol, *La atracción del abismo*, Plaza y Janés, Barcelona, 1987. Del mismo autor: *El héroe y el único*, Destino, Barcelona, 1990.

trales trazos el sesgo fundamental de su ulterior desarrollo. Supone, también, asistir a su evolución en la cultura judaica —a través de la expresión bíblica— desde aquel episodio en que se enuncia la magnitud y profundidad de la herida a través de la ruptura entre Dios y el hombre, y la consiguiente expulsión del Paraíso: administrador del mundo y sus enseres, arrastra el hombre, sin embargo, la carga de aquella maldición ancestral que se manifiesta en el trabajo, se verifica en el dolor, y se consuma con la muerte.

Lo épico y lo trágico

Tanto el clasicismo como el romanticismo alemanes descubrieron en el texto griego una inagotable reserva de forma y contenido. Se aplicaron a su estudio, a la búsqueda de una posibilidad de conciliar el mundo moderno con el eco ancestral de la Hélade.

Mientras el clasicismo reparó en la grandeza estética de la herencia griega y recuperó sus documentos desde la óptica de la belleza, el romanticismo percibió una referencia más profunda: el latido de la totalidad, el eco lejano de una vinculación mítico-religiosa entre el hombre, la naturaleza y los dioses. Para el romántico el texto griego no es *solamente* literatura, apunta hacia la oración. No busca sólo armonía, expresión sometida a reglas y emoción estética, sino la narración de una experiencia humana profunda, experiencia de unificación y ruptura, a través de la cual el hombre griego edifica su cultura.

Moritz, Goethe o Schiller hallaron en Grecia una lección de estilo, un perfecto y consumado edificio estético, el destello de la belleza. Asistieron al espectáculo del relieve, de la estatua o de la palabra como cultos y embelesados visitantes de museo, y captaron la resonancia, todavía presente, de la belleza en su más alto grado. Homero reúne todas las características del genio, y ocupa —tal vez por derecho— la tribuna más alta en el panteón del clasicismo.

Creuzer, Bachofen, Hölderlin, más tarde Nietzsche, se demoraron en la escucha de una voz que la epopeya no agota. Para ellos la tragedia griega —también el *epos*— es expresión

mítico-religiosa: no se resume en la forma bella, no convoca al griego como a nosotros nos atrae una representación escénica o fílmica. La primera relación del hombre con el mundo no es estética, sino religiosa; y esa relación que cristaliza en relato tiene el carácter de una liturgia o de un sacrificio. Se trata de un mundo que no ha perdido el componente mágico, donde la escena no es exhibición sino rito, donde la palabra no es signo sino sacramento.

De ahí que los románticos, tanto los filólogos (Creuzer) como los poetas (Hölderlin, Kleist), se dirigiesen a la tragedia para encontrar en ella el combate de la voluntad humana con el destino, la dialéctica del hombre con los dioses. Algunos años más tarde, Nietzsche se hará portavoz de la misma filosofía, no sólo cuando escribe *El nacimiento de la tragedia*, sino cuando refiere a las palabras de Sileno, o cuando afirma sin matices: «Vengo de lo trágico y a lo trágico voy».

Para ellos, para los románticos, la diferencia entre epopeya y tragedia no es fundamentalmente estética, sino religiosa. Se trata de una relación diferente con la naturaleza y su enigma, con la historia y su meta. En suma, con los dioses.

No se puede interpretar el mundo antiguo desde la asumida segmentación que acompaña a la modernidad desde sus inicios. Principios como el de *autonomía del arte*, que permiten comprender el fenómeno estético en nuestra cultura —tanto su especificidad como su desarrollo— y descubrir sus relaciones con la ciencia, la filosofía o la sociedad, son ajenos al mundo griego. Poesía y mitología, texto y vivencia, conforman una unidad sin fisuras tanto en la epopeya homérica como en la tragedia ática. El mito, la narración de la experiencia profunda del griego, evoluciona en la poesía, se constituye en la recitación o en la escena. Por ello, la dignidad de *obra de arte* atribuida a los textos clásicos, el aparente privilegio que acompaña a tal estatuto, reduce la insobornable complejidad de un juego en el que comparecen las esperanzas y los miedos colectivos, en que los dioses toman forma, y los hombres encuentran su lugar entre la legalidad del Olimpo y la definitiva sentencia de Hades.

Para el occidental tardío, fundamentalmente espectador y consumidor, una máscara precolombina es artesanía, un dolmen es una curiosidad antropológica, una pirámide egipcia es

arquitectura. Para aquellas culturas en que surgieron, en el dolmen, en la pirámide o en la máscara se hace presente la muerte; en torno a ellos se organiza una fe y se proyecta una esperanza, en torno a ellos se constituye la sociedad y se afirma el individuo.

Desde esta perspectiva se puede aludir a las experiencias épica y trágica esquivando la lectura estética, marginando la cuestión de la forma para rescatar el fulgor de los viejos panteones, para descubrir bajo los relatos algo más radical que la peripecia histórica, más significativo que la realidad cotidiana: el imaginario colectivo, la reserva de añoranzas y anhelos; aquello que conforma la realidad y se insinúa como reserva crítica frente a sus restricciones. Porque frente a la historia, el mito se constituye siempre en instancia crítica, en ironía permanente: el paisaje del mito es *arquetópico*, sugiere una geografía originaria, a la vez próxima y ausente, que cuestiona los límites de cualquier *topos* concreto; el tiempo del mito es *arquetípico*, alude a una eternidad indolente en la que el acontecimiento se reitera sin desmayo e inquiere al respecto del acontecer *típico* que constituye la historia.

Homero es narrador y sacerdote de la experiencia *épica*, que es experiencia de *conquista*. El héroe épico se afirma frente a la circunstancia adversa, frente al paraje hostil, bajo la constante y permanente vigilancia de los dioses. Es característica de la religión olímpica, tal y como Homero la concibe, esta presencia constante de lo divino. El universo se satura. Los dioses intervienen en los asuntos humanos de forma individualizada, perceptible, material. Mantienen con los hombres estrechas relaciones de amor y odio, de complacencia y de rechazo.

El mundo y la historia se configuran en base a los preceptos del Olimpo. De acuerdo a ellos se organizan la ciudad y la guerra, el código y el canto. Incluso las ceremonias funerarias en la epopeya se someten a la determinación olímpica:[16] las honras fúnebres no se dirigen a Hades, al reino de los muertos, sino a Zeus, al señor del Olimpo. El cuerpo del guerrero

---

16. A. Baeumler, *Das mythische Weltalter*, Verlag C.H. Beck, Munich, 1965, pp. 23 ss. La obra es una magnífica presentación de la mitología griega en todos sus extremos, así como una buena introducción a J.J. Bachofen.

no es inhumado sino incinerado y asciende en forma de humo y ceniza como tributo al dios del rayo.

Es posible encontrar aquí el indicio fundamental de un notable cambio con respecto a la religión y la conciencia preolímpicas. Este extremo ha sido ya estudiado en multitud de obras en el marco de lo que ha venido a denominarse *Mythos-Debatte*. Ha constituido también la dedicación fundamental del círculo Eranos.[17] No nos interesa aquí la profundización en tal aspecto, sino diferenciar el ámbito de la experiencia épica con respecto a lo trágico.

La experiencia épica se ajusta al modelo olímpico y se consagra a sus designios. Zeus es un dios-conquistador y un dios-gobernante. Conquista el Olimpo y con él el dominio sobre dioses y mortales, en lucha con su padre Cronos y con la raza de los titanes. Es el dios de la astucia y de la fuerza, el dios del poder, el dueño de sí mismo y de sus súbditos. El héroe épico ha de imitar a Zeus, ha de buscar su refrendo para llevar a cabo cualquier propósito.

El marco de referencia establecido desde la figura del dios Zeus implica una ética, un orden social, un modelo de hombre, de gobernante, de ciudadano. Del héroe, a través de los reiterativos epítetos de Homero, se señala el valor, la juventud y la fuerza. En contadas ocasiones la inteligencia o la astucia del viejo.

«Vosotros los griegos seréis siempre adolescentes», dice el egipcio en el diálogo platónico.[18] El magnífico análisis de E. Neumann[19] al respecto del *mito del héroe* permite reconocer en la *experiencia épica* el espacio de la autoafirmación juvenil, adolescente. Frente a la anterior dependencia de la familia, de

---

17. Las contribuciones del *Eranos Kreis* se recogen en los volúmenes de la revista *Eranos Jahrbuch*. A propósito del *Mythos-Debatte* cabe señalar la importancia de: M. Fuhrmann, *Terror und Spiel*, Frankfurt, 1971; M. Frank, *Der Kommende Gott* y *Gott im Exil*, Frankfurt, 1982 y 1988; K.H. Bohrer, *Mythos und Moderne*, Frankfurt, 1983. En España, desgraciadamente, las contribuciones han sido escasas. Una excepción constituye la obra de A. Ortiz-Osés, p.e. *El matriarcalismo vasco*, Deusto, Bilbao, 1988(3); *Antropología simbólica vasca*, Anthropos, Barcelona 1986. También W. Ross, *Nuestro imaginario cultural*, Anthropos, Barcelona 1992.

18. Platon, *Timeo* 22 b.

19. E. Neumann, *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1989, pp. 112-160.

la casa, de la ciudad, el héroe épico se revela como autosuficiente, como individuo autónomo. Pelea por orgullo, se afirma en la victoria al matar al enemigo, prueba su poder en el combate singular, su capacidad de mando en la escaramuza colectiva, su capacidad de gobierno al arrebatar y administrar las armas, la mujer, los caballos del vencido.

En la experiencia épica la guerra es la pedagogía y la prueba de madurez y ciudadanía. El que en la batalla invoca a los dioses del Olimpo, conquista su favor, y vence, ha mostrado su *virtus*: su facultad para gobernarse a sí mismo, gobernar la casa y gobernar la *polis*.

Sólo un principio extraño a la religión olímpica[20] amenaza el poder omnímodo del héroe, como amenaza el poder omnímodo de Zeus. Es el destino (*Aísa*, *Moira*) que según Hesíodo se impone a dioses y mortales. No tiene excesivo protagonismo en Homero esta figura que organizará, por el contrario, la experiencia trágica junto a la referencia a los muertos. En Homero la religión se estructura desde los ejes venerados en el Olimpo: la vida y el poder.

Ni el destino, ni los dioses del inframundo, ni los dioses oblicuamente olímpicos que no dedican sus esfuerzos a la batalla, que no se interesan por ella (Dioniso) tienen en la epopeya una presencia reseñable. El universo épico se organiza en torno a los principios del valor, la vida y la fuerza. La unidad épica recoge lateralmente alguna de las referencias arcaicas y las sitúa en los aledaños del sistema, donde no pueden cuestionar la coherencia del conjunto: el Hades reitera de forma tímida y turbia la estructura del Olimpo. Carece de autonomía, carece, consecuentemente, de derechos.

Esa abstracción de la muerte (en términos de ignorancia o superación) es condición de posibilidad de la experiencia épica, como es condición de posibilidad de toda conquista, de toda identidad en proceso de afirmación frente a la otredad individual y/o institucional. Al héroe se le promete el Walhall si muere con la espada en la mano, se le prometen los Campos Elíseos.

En cuanto originaria, la experiencia épica subyace a toda

---

20. A. Baeumler, *op. cit.*, p. 30. Véase J. Harrison, *Themis*, Cambridge University Press, 1912; F.M. Cornford, *De la religión a la filosofía*, Ariel, Barcelona, 1984.

estrategia de autoafirmación: en el amor y en la guerra, en la revolución y en el descubrimiento, en el proceso psicológico y en la evolución del conjunto social. Del principio épico proceden los modelos y criterios de la expansión, la autoafirmación y el dominio. Los dioses —siempre presentes, siempre cercanos— bendicen la expedición, santifican el combate, aseguran el éxito. Es el momento de la apacible relación entre el hombre y los dioses, el momento de la seguridad en la consecución de la utopía. El momento en que los *ideales* convocan hasta los límites de la temeridad o el martirio.

La proximidad del ideal y la utopía al principio épico permite una breve referencia en relación al carácter racionalizador de la epopeya. Supone la culminación de un proceso de abstracción con respecto a cultos locales y dioses tribales: el Olimpo es el panteón de la Hélade. La unificación religiosa preconiza la *koiné* política o lingüística. El Zeus olímpico, el oráculo de Delfos, la saga homérica, son los elementos a través de los cuales se labra la identidad colectiva en la Grecia clásica. La «ilustración griega» se prepara en los altares: las deidades particulares son sometidas a la legalidad y al modelo unitario que habita el Olimpo. Cobijado por el favor de Zeus, Apolo apadrina la institución más poderosa de la Grecia clásica, aquella de la que emanan la sentencia y el consejo; la obligada referencia del legislador, del guerrero, del noble y del poeta: el oráculo de Delfos.

La experiencia épica que cristaliza en la narración homérica, se consuma institucional y políticamente en la historia que conduce a la Grecia adulta del «siglo de Pericles», al esplendor artístico y cultural, al equilibrio civil; tal vez al prólogo de la decadencia.

En torno a la tragedia ática se gesta una nueva experiencia. No sólo cambia el canon, los modos expresivos; no sólo se sustituye la declamación por la escena; se da voz a otra sensibilidad, palabra a otras fuerzas, reverencia a otros dioses: «La tragedia no se arraiga en el ámbito de los dioses olímpicos; lo que todavía no se había logrado en los versos de Hesíodo se logra ahora en Ática: traer *lo profundo* al habla».[21]

---

21. A. Baeumler, *op. cit.*, p. 45.

Nietzsche[22] descubrió en la tragedia griega la frecuencia y el tono de lo dionisiaco, Rohde (*Psyché*) la noche y la sombra, Bachofen (*Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*, 1859)[23] la referencia materna, Reinhardt la relevancia del rito arcaico y del Hades.[24] La filología de Creuzer (*Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, 1810) está en la base de esta nueva recepción que, frente a Moritz (*Göterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten*, 1791) o Winkelmann, reivindica la pregnancia de la experiencia trágica como articulación profunda de la sensibilidad humana concernida por la inconmensurabilidad del destino o la inevitable presencia de la muerte.

Si se puede hablar de una ideología romántica de la que darían razón los escritos de Schlegel (*Gespräch über die Poesie*), Schelling (*Philosophie der Kunst, Philosophie der Mythologie*), Novalis, Kleist, Hölderlin, habría que referirla preferentemente a esta experiencia trágica.

Mientras la experiencia épica narrada en la epopeya cristaliza en un *ethos* de conquista, de esfuerzo, de mérito, la experiencia trágica se resume en un *pathos* cuyos rasgos más propios se concretan en 1) la distancia de los dioses, 2) la omnipotencia del destino (*Moira*), 3) el derecho de los muertos.

1) El oráculo —siempre lejano—, la voz del adivino ciego. La presencia del dios en lo trágico no es inmediata. Los dioses no son ya visibles, no luchan junto a los mortales o contra ellos. La referencia olímpica no desaparece del imaginario colectivo pero se repliega en la inaccesible cumbre. La ambición, la pasión y el deseo, la inteligencia y el orgullo, los afectos y aflicciones son progresivamente humanos. La teología de Esquilo procede a la incipiente consolidación de la experiencia trágica. Las primeras obras conservadas de Sófocles toleran todavía la presencia directa del dios, su paseo sobre la tierra, su inmediata intervención en los asuntos humanos (p.e. la locura de Áyax). Las obras posteriores reducen el destello de lo

---

22. F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, en *Sämtliche Werke*, Dtv/de Gruyter, Berlín, 1977. Trad. esp. *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid.

23. Véase la edición de las más significativas páginas de Bachofen, en *Mitología arcaica y derecho materno*, Anthropos, Barcelona 1988.

24. K. Reinhardt, *Sófocles*, Destino, Barcelona, 1992.

olímpico a evocación indirecta (*Antígona, Edipo rey, Edipo en Colono*). Lo trágico se consuma en la retirada de los dioses, en su elocuente silencio.

2) El principio excluido o difícilmente tolerado en la experiencia épica, *el destino*, se constituye en inevitable eje de referencia en la configuración de lo trágico. La conciencia trágica es conciencia de destino. No es ya la fuerza y la voluntad del héroe, tampoco el capricho de los dioses, lo que conduce el drama y lo lleva a su conclusión. Es la fuerza del destino que se manifiesta en el castigo sin venganza, en la decadencia tras el triunfo, en la inversión de la apariencia. El destino, en su doble designación griega de *Moira* y *Aísa* alude a la parte asignada, a la exacta proporción correspondiente. La *Moira* aparece como legalidad fundamental, límite de la vida, del poder, de la ambición; vela por los derechos de los dioses olímpicos y simultáneamente por los de los dioses del inframundo, por los de los muertos; castiga el orgullo y el exceso (*hybris*).

En cuanto tal, el destino deviene principio de limitación, de justa atribución y reparto. No interfiere en la legalidad política o la gestión cívica sino cuando invaden la parcela asignada a los dioses o a los muertos.

3) El derecho de los muertos se convierte en el tercer gran vector sobre el que se articula la experiencia trágica. Hemos visto antes que en el espacio épico los muertos son ofrecidos a los dioses olímpicos a través de la incineración. El conflicto trágico es, por el contrario, reivindicación del reino de los muertos. Edipo recibe de Hades la última bendición tras haber sido golpeado por el destino. En *Antígona* (de Sófocles) los muertos reclaman sus derechos, imponen su legalidad frente al criterio de defensa y estabilidad del orden político.

Los tres principios esbozados no son, como vemos, de orden estético. Es el hombre el que está íntegramente comprometido en la tragedia ática, tomada ésta como crisol en el que la experiencia trágica adquiere expresión y evoluciona en contenido. Destino, muertos y dioses son el *límite*[25] de la vida, del

---

25. Al respecto del *límite*, véase: E. Trías, *La aventura filosófica*, Mondadori, Madrid, 1988, y *La lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991.

acaecer histórico y político, del saber y de la ciencia. Son a la vez la necesaria referencia. «En lo trágico —afirma Hölderlin— el dios está presente en la figura de la muerte.»[26]

El mundo de la vida se configura en el espacio que le es propio (en la parcela que le ha conferido el destino) presionado simultáneamente por la legalidad de los dioses y la ley no escrita de los muertos. En dos sentidos se manifiesta el elemento aórgico (dioses y muertos) como límite del orgánico: *a*) en un sentido físico la vida está limitada por el nacimiento y la muerte; *b*) en un sentido metafísico, la presencia de lo aórgico limita la validez de los códigos del mundo orgánico. El resultado es una permanente tensión según la cual el saber está animado y limitado por lo desconocido en tanto que el poder está referido a lo absolutamente ingobernable. El conocimiento es siempre conocimiento de finitud y, en el extremo, conocimiento del abismo. Mientras el primero es conocimiento funcional y operativo, de esquema y concepto, el conocimiento en *el extremo* ha de ser necesariamente imaginal y metafórico, poético y simbólico. Nada en el abismo se somete a ser cogido, captado (*capio, greifen*) y congelado como *concepto* (*Begriff*). Cuando Hölderlin afirma que la poesía es el principio y el fin de la filosofía,[27] cuando Novalis propone la primacía de la imaginación (La imaginación ha advenido o devenido en el principio y con suma facilidad. La razón tal vez después),[28] cuando Schelling y Schlegel defienden que todo conocimiento ha surgido de la poesía y ha de volver a ella, no intentan restar importancia y derechos al conocimiento científico o técnico. Hablan del conocimiento en el *extremo y del extremo*, del conocimiento cabe el abismo: *de filosofía*. De forma lapidaria resume Hölderlin la primacía de la imaginación y el sueño: «El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona».[29]

Desde esta perspectiva, que cuenta con la necesaria deficiencia del concepto y la inadecuación del sistema para explorar el territorio colindante con el mundo de la vida, *la tragedia*

---

26. F. Hölderlin, *Sämtliche Werke* (*SW*), *op. cit.*, vol. V, p. 293.
27. F. Hölderlin, *SW*, III, p. 84.
28. Novalis, *Werke und Briefe*, Viena, 1978, vol. II, p. 808.
29. F. Hölderlin, *SW*, III, p. 10.

puede ser reasumida como expresión ajustada a los perfiles de *lo trágico*: no hay en Sófocles —por ejemplo— inmadurez conceptual o carencia de estructura. Hay ausencia de definición y concepto; hay *pathos*, hay imaginación, hay fantasía.

Lo trágico se constituye sobre dos elementos: la constatación del abismo o herida que limita el mundo orgánico y sus legalidades, y la necesidad de ajustar el conocimiento y el obrar a esa primera constatación.

Tal vez Sófocles haya sido el autor que más específicamente ha atribuido a lo trágico sus perfiles, sus características, su adecuada profundidad. El triunvirato de la tragedia ática está indudablemente constituido por Esquilo, Sófocles y Eurípides. En el primero de ellos todavía no hay conciencia de separación (entre los dioses y los mortales). Participa de la experiencia épica y no sitúa al hombre ante el abismo o el enigma. Eurípides, designado por Aristóteles como el más trágico de los tres, convierte la tragedia en drama pasional: localiza la tensión en el interior del individuo, como desgarro interno, y no como confrontación entre el universo humano y el de los dioses o muertos. Anticipa la tragedia moderna en la forma del drama sin llegar a escenificar la profundidad de la herida trágica tal y como aquí la estamos considerando.[30] El juicio de Aristóteles se arraiga en su definición de tragedia (*representación imitativa de una acción y, a su través, principalmente de los sujetos de la acción*)[31] a partir de la cual aliena la tragedia en drama, del que demanda una lección, fundamentalmente moral o política. Él mismo, al hablar del tercer gran componente de la tragedia, lo intelectivo (*dianoia*), establece el paralelismo con la actividad del político o del orador en la vida pública. Lo trágico, sin embargo, no se pliega a la preceptiva dramática. El encuentro con el silencio de los dioses y la presencia de los muertos violenta las leyes del drama y anula la posible primacía de los sujetos de la acción y de la acción misma. Así, la última tragedia de Sófocles (*Edipo en Colono*)

---

30. Al respecto de la relación entre los tres, véase: A. Baeumler, *op. cit.*; K. Reinhardt, *op. cit.*, pp. 11 ss.; F. Nietzsche, *op. cit.*, pp. 10 ss.

31. ... *estin te mimesis praxeos kai dia tauten malista ton prattonton*, Aristóteles, *Poética*, p. 1.450 (trad. P.L.). Para el contexto, *op. cit.*, pp. 1.449 b ss.

es la más débil en lo que a la acción respecta y la más densa en cuanto a la integración de lo trágico.

Contemplado en su evolución, Sófocles parte de una concepción cercana a la de Esquilo. Pero progresivamente los dioses se retiran de la escena, se recluyen en su espacio propio. Los límites del drama son aquellos que definen el espacio humano (individual y colectivo): dioses, muertos y destino.

El cambio que se ha producido entre este diseño y el de la epopeya (o la poesía de Arquíloco) no se debe a los imperativos del gusto. Lo trágico en Sófocles apunta hacia una teología diferente, lo que equivale a decir: una relación con el mundo, una identidad colectiva, una concepción del todo, distintas a las que configuran la experiencia épica.

Se puede resumir diciendo que la tragedia es *dionisiaca*, que encubre y desvela una lucha entre Dioniso y Apolo. La tensión es, en cualquier caso, más profunda de lo que Nietzsche sugiere. Dioniso no comparece en la tragedia como dios del exceso sino como transición entre la vida y la muerte.

No es necesario extenderse en la vinculación de Dioniso al ciclo órfico y a la religión mistérica —celebrada en los anuales ritos de Eleusis—. Tanto el mito de Orfeo, como el de Dioniso, como el de Demeter o Perséfone, figuras centrales de la religión mistérica, aluden al equilibrio, a la necesaria retribución de sus derechos a los muertos, así como a la pertenencia mutua, a la relación necesaria entre vivos y muertos. Las figuras de la muerte son figuras de justicia, de equilibrio: la *Moira* conserva y asegura la justa proporción, las *Erinias* persiguen el exceso y restituyen el equilibrio. La justicia (*Diké*) garantiza asimismo la equidad: «la muerte como destino de las criaturas es un acto de justicia sin fin, muerte y *Dikaion* son idénticas».[32]

Si Dioniso preside lo trágico, lo hace como figura de transición, como víctima de sacrificio o nexo de unión entre vivos y muertos. Dioniso *pertenece* a ambos mundos, y sobre el fondo de esa equilibrada pertenencia es donde se proyecta lo trágico.

En *Antígona*, Sófocles da cuerpo expresivo a la sensibilidad trágica en relación con la vida y la muerte. No se trata allí de

---

32. J.J. Bachofen, *op. cit.*, p. 147.

un conflicto de caracteres o de vanidades, tampoco del lazo familiar y el celo del gobernante. La tragedia sitúa al hombre ante el destino (suprema justicia), pretende acentuar el respeto a los derechos de los muertos, limita el juicio ético o la decisión política al ámbito que le es propio.

Antígona manifiesta ya al principio de la obra su voluntad de desobedecer el edicto de Creonte que obliga, bajo amenaza, a no enterrar el cadáver de su fallecido hermano Polinices. Lo que es derecho del soberano, dictar las leyes de la *polis*, se convierte en principio y nudo de la tragedia, puesto que la ley dictada pretende hacer valer en el mundo de los muertos una distinción políticamente válida (éticamente discutible) en la ciudad y priva al muerto de los honores que le corresponden *como tal.*

Queda fuera de estimación o juicio la vanidad personal de Creonte, así como la consideración que pueda merecer la traición de Polinices. La distinción entre el justo y el malvado en relación al bienestar común y a la ley de la *polis* no es puesta en entredicho. Pero las palabras de Creonte pretenden la vigencia del decreto allende el abismo:

> CR.: Tal es mi propósito, y nunca por mi parte los malvados estarán por delante de los justos en lo que a honra se refiere. Antes bien, quien sea benefactor para esta ciudad recibirá honores míos en vida igual que muerto.[33]

Se inicia aquí el proceso de constitución del marco trágico, un proceso que implica a hombres, dioses y muertos, y que se centra en la delimitación de los espacios propios, el respeto y la justicia. Puesto que si el edicto sirve al mantenimiento del orden a modo de castigo ejemplar, colisiona con el derecho de los muertos a ser enterrados, devueltos a la tierra, honrados como muertos sin reparar en la calidad moral que les caracterizó en vida.

Toda oposición al decreto es unilateralmente interpretada por Creonte como confabulación política, como soterrada trai-

---

33. Todas las traducciones de los textos de Sófocles están tomadas de A. Alamilo, Gredos, Madrid, 1986, y J. Vara Donado, Cátedra, Madrid, 1990.

ción. Se encierra en el cerco de lo histórico-político —ámbito en el que gobierna— y desoye la voz de los muertos. Antígona se afirma en esta última, llama a los dioses del Olimpo y a la justicia del inframundo en defensa de su derecho (vv. 450 ss.):

> ANT.: No fue Zeus el que los ha mandado publicar, ni la justicia que vive con los dioses de abajo la que fijó tales leyes para los hombres. No pensaba que tus proclamas tuvieran tanto poder como para que un mortal pudiera transgredir las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses. Éstas no son de hoy ni de ayer, sino de siempre, y nadie sabe de dónde surgieron.

El episodio entre Antígona y Creonte (vv. 514 ss.) es elocuente. Muestra la yuxtaposición de las dos legalidades, la incapacidad para el diálogo, la perfecta coherencia de cada una de ellas por separado, y la absoluta impermeabilidad:

> CR.: ¿Y cómo es que honras a éste con impío agradecimiento para aquél?
> ANT.: No confirmará eso el que ha muerto.
> CR.: Sí, si le das honra por igual que al impío.
> ANT.: No era un siervo, sino su hermano, el que murió.
> CR.: Por querer asolar esta tierra. El otro, enfrente, la defendía.
> ANT.: Hades, sin embargo, desea leyes iguales.
> CR.: Pero no que el bueno obtenga lo mismo que el malvado.
> ANT.: ¿Quién sabe si allá abajo estas cosas son las piadosas?

La decisión final de Creonte con respecto a Antígona («la enterraré viva») opone directamente la lógica de la ciudad («... para que la ciudad entera se substraiga a una mácula pecaminosa...») a los derechos de los muertos («... rendir veneración a las fuerzas del Hades es empeño baldío»). Esta decisión reitera la afrenta inicial. No ya sólo el cuerpo de Polinices ha sido políticamente utilizado en detrimento del debido culto a Hades. Antígona corre una suerte pareja, con la que la falta llega al paroxismo: «¡Ay de mí! —se lamenta— desdichada, que no pertenezco a los mortales ni soy una más entre los difuntos, que ni estoy con los vivos ni con los muertos».

Tiresias, el adivino ciego cuya revelación precipitará tam-

bién el desenlace de *Edipo rey*, avisa a Creonte del delito cometido. La reacción del tirano es la reiteración de la sospecha: no encuentra razón sino afán de lucro en las palabras de Tiresias. Éste acaba invocando al destino, a la justicia retributiva (*Dikaion*), a las *Erinias* (vengadoras del Hades, de los dioses del abismo), en nombre del derecho de los muertos y frente a los poderes terrenal y celeste:

> TI.: Y tú, por tu parte, entérate también de que no se llevarán ya a término muchos rápidos giros solares antes de que tú mismo seas quien haya ofrecido, en compensación por los muertos, a uno nacido de tus entrañas a cambio de haber lanzado a los infiernos a uno de los vivos, habiendo albergado indecorosamente a un alma viva en la tumba, y de retener aquí, privado de los honores, insepulto y sacrílego, a un muerto que pertenece a los dioses infernales. Estos actos ni a ti te conciernen, ni a los dioses de arriba, a los que estás forzando con ello.

El final de la tragedia transcurre según el vaticinio de Tiresias. El hombre que no tuvo conciencia de sus límites —en cuanto hombre y en cuanto gobernante—, el hombre que pretendió distinguir, ignorando el derecho de los muertos, es finalmente destituido por el destino, privado de su mujer y su hijo en pago por lo negado a los dioses subterráneos.

En la primera de las *Duineser elegien* de R.M. Rilke se lee:

> Pero los vivientes cometen
> el error de querer distinguir con demasiada nitidez.
> Los ángeles (se dice) no saben a menudo si se mueven
> entre los vivos o entre los muertos.[34]

El verso de Rilke propone al ángel como figura interpuesta entre vivos y muertos, mientras deja a los primeros la facultad o el deterioro que supone distinguir, confiar en la validez universal de las distinciones, en la trascendental raíz de los postulados. El ángel de las *Elegías* es trágico. Como Dioniso, habita

---

34. R.M. Rilke, *Duineser Elegien*, en *Werke*, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1980. Trad. esp. *Antología poética*, Espasa-Calpe, Madrid, 1982.

la herida; como Jesucristo, transita el camino entre vivos y muertos.

Antes de pasar a la síntesis de lo trágico en la poesía de Hölderlin, lograda a través de la conjunción de lo trágico cristiano y lo trágico dionisiaco, haremos, sin embargo, una última referencia a la tragedia de Sófocles, a la figura más estudiada de cuantas trató el ilustre griego: Edipo.

La primera de las obras de Sófocles consagrada al rey tebano narra con especial contundencia e irrepetible perfección la vanidad del propósito de enfrentarse al destino.

Para burlar al destino que pesa sobre Edipo, ya antes de nacer (matar a su padre y desposar a su madre), Layo se deshace de él. Para escapar del mismo destino, reiterado por el Oráculo de Delfos, Edipo huye de la proximidad de Polibio. Esa larga trayectoria concluye en un instante, en el que el destino se cumple. Ese instante queda, gracias a la magnífica construcción de Sófocles, fuera del proceso dramático. Será posteriormente reconstruido a partir de las palabras de Tiresias, que convocan el pasado y conjuran al muerto. Afirma Baeumler: «La verdad de la forma dramática es *hacer presente algo pasado*. Pero esto es, en forma de expresión mitológica, *conjurar a los muertos*».[35]

Toda la tragedia gira en torno a ese instante en el que sin conciencia ni culpa, sin intención ni conocimiento, Edipo mata a Layo. No se habían conocido, siempre se habían mantenido alejados. Un instante, una múltiple encrucijada, consuman el destino y precipitan la tragedia.

A partir de aquí *Edipo rey* se convierte en un prodigioso dispositivo escénico y textual en el que apariencia y verdad colisionan, se esquivan, se comprometen mutuamente. En la primera parte de la obra, Edipo es la personificación de la *inteligencia*, la *justicia* y el *poder*, la síntesis perfecta del soberano, «... el primero de los hombres en los sucesos de la vida y en las intervenciones de los dioses...»: desveló el enigma de la Esfinge, salvó a la ciudad de la maldición, gobierna con justicia y rectitud. Al final, tras la intervención de Tiresias (que marca el comienzo de la prodigiosa inversión trágica en que

35. A. Baeumler, *op. cit.*, p. 73

consiste la obra), Edipo personifica la ignorancia, la injusticia y la impotencia llevadas a su más riguroso extremo. *Ignorancia* puesto que no se conocía a sí mismo, ni su origen, ni su historia, ni su destino; no conocía la identidad de su mujer-madre ni de su víctima-padre. *Injusticia* puesto que ha puesto a la ciudad en peligro y ha cometido parricidio e incesto. *Impotencia*: abandonado por los dioses y por los hombres, condenado a la mendicidad y al exilio, ciego por haber visto la horrible verdad.[36]

Es cierto que *Edipo* es una tragedia de conocimiento. Más cierto es que *Edipo* muestra que el conocimiento es trágico. Conocimiento es incorporación del destino entendiendo por tal «palabra de los dioses y de los muertos». No se trata del destino como determinación[37] del orden físico o mecanismo del acontecer histórico. En el destino se hace presente la voz del *daimon*, de la que Tiresias es portavoz y testigo.

La última tragedia de Sófocles, *Edipo en Colono*, supone también la culminación del ciclo trágico. Un Sófocles que ronda los noventa años, un Edipo viejo, ciego y marchito se enfrentan a la muerte. Es la tragedia de honra a los muertos, de los derechos del Hades, del destino como voz del inframundo.

Desde el principio de la tragedia el destino es el objeto de la búsqueda de Edipo (*La señal de mi destino*). El ciego, el rey destituido venera a los muertos, respeta su misterio, busca su consentimiento. El drama es inusualmente débil, el argumento no resiste comparación con la densidad del texto, que constituye la herencia de Sófocles y de Edipo. El coro se hace portavoz de Sófocles:

> ... cuando los derechos propios de Hades
> hacen acto de presencia, sin cantos nupciales,
> sin sones de lira y sin danzas,
> no hay más que un auxiliar igual para todos:
> la muerte al fin.

---

36. Tal vez tenga razón Nietzsche cuando afirma de la verdad que «es una mujer, que tiene buenas razones para ocultar sus razones».

37. K. Reinhardt, *op. cit.*, pp. 140 ss.

El mismo coro refiere las palabras de Sileno, el saber dionisiaco y mistérico de la vida y de la muerte:

> No haber nacido aventaja
> a cualquier otra consideración, y, de haber nacido,
> volver cuanto antes allá,
> precisamente de donde se ha venido,
> es con mucho lo segundo mejor...

El destino no es determinación mecánica sino fuerza viva que reclama sus derechos («... a menos que el responsable de todo ello sea el destino que está recogiendo algo importante que le corresponde»).

Finalmente Edipo se entrega al destino —en su originaria acepción de *parcela atribuida*—: «no me toquéis sino dejad que yo solo llegue a dar con la tumba sagrada en la que le está asignado a este hombre ser enterrado en esta tierra». Invoca a Hermes —no el de la epopeya, el mensajero de Zeus—, el que guía a los muertos; invoca a la diosa de ultratumba. El coro, a su vez, llama a las diosas del inframundo, menciona a Cerbero, reverencia los campos subterráneos de los muertos y concluye: «Sí, a ti te invoco, dios del sueño eterno».

La experiencia trágica llega en Sófocles a un punto culminante que será referencia de la tradición posterior. Configura una experiencia arquetípica —mitad necesaria junto a la experiencia épica—. Si la última celebra la vida y la conquista, la primera es experiencia transeúnte, experiencia de exilio, diálogo con lo negado, con la órbita excéntrica (Hölderlin) en la que callan los dioses y claman los muertos.

El trazo que dibuja las figuras de Antígona y Edipo es el que más adelante reconoceremos en las pinturas de Friedrich o en las nieblas de Turner, en *Pentesilea* de Kleist o en *Empédocles* de Hölderlin. Es el trazo que penetra en la noche de Novalis o el que conduce al ángel de Rilke.

La experiencia trágica es experiencia de herida y tendencia a la reconciliación. Esta última no se puede obtener a través de las estrategias que gestionan el acaecer histórico: la revolución o el consenso, el trabajo o el concepto. Tal vez sean válidas frente a las disfunciones históricas; son, sin embargo, incapaces

de implicar el silencio de los dioses o la palabra de los muertos. La reconciliación trágica es mítica y poética: exige que el verbo dialogue con lo desconocido, con lo inefable, con el *Enigma*.

Hölderlin y lo trágico

La poesía de Hölderlin se halla en el centro mismo de un posible debate al respecto de la relación entre lo épico y lo trágico. En el breve lapso de tiempo en el que Hölderlin desarrolla su actividad literaria penetra en el secreto de ambas experiencias y construye un impresionante documento en el que conquista y exilio se dan la mano, se coagulan y se relevan.

Tratándose de Hölderlin, resulta inadecuado hablar de obra de juventud y de madurez. En todo momento es obra amenazada por el desasosiego, transida de pasión, limitada por la locura y concernida por la muerte.

Sin poder apreciar límites precisos, puede afirmarse que la primera parte de esa obra, condicionada fuertemente por la influencia de Schiller y por el entusiasmo generado por la Revolución francesa, recoge y matiza la experiencia épica. Los primeros poemas dialogan con los dioses, preconizan la revolución, acarician la esperanza. Todo ello conduce a *Hiperión* —obra magnífica, trabajosamente urdida, cuidadosamente elaborada—. En *Hiperión* las señales de la experiencia épica se focalizan en torno a dos motivos: Diotima representa la soteriología individual, la reconciliación en el perfecto amor. Alabanda concentra la soteriología colectiva, la revolución, la conquista de la utopía.

Toda la obra invoca a Homero,[38] se arrodilla ante su genio. Como para Schiller o Goethe, Homero es el patriarca de la belleza, de la armonía.

Sabemos que el final de la obra se pliega a la decepción: la reconciliación con el Todo es imposible en el paisaje histórico. Pero la decepción pertenece también al universo épico. Es la de Áyax al sentirse humillado con ocasión del reparto de las armas de Aquiles, es la derrota de Héctor, es la misma retirada

38. F. Hölderlin, *SW*, vol. III, pp. 174 ss.

de Aquiles dolido ante la injusticia cometida por Agamenón y Menelao.

El final de *Hiperión* habita la decepción y el desasosiego. Descubre el signo de Hesperia:[39] el conocimiento limitado por la necesidad, la vida cercenada y condicionada por la eficacia, sometida a los imperativos de la producción. El taller (*Werkstatt*) es la poderosa metáfora con la que Hölderlin alude a la claudicación hespérica.

Fruto de esa colisión traumática, se inicia una recuperación de lo trágico, que culmina en *Empédocles*, drama inacabado —tal vez inacabable— en el que Hölderlin pretende dar voz a la ausencia de los dioses, a la inminencia de la muerte. El trabajo de gestación de este drama imposible resulta excesivo ya que el encuentro con lo trágico desborda la forma dramática. Tanto en la vida como en el texto, la irrupción de lo trágico, descompone el argumento, confunde el sistema, cuartea la estructura, compromete la acción: imposibilita el curso del drama y la validez de su norma.

El proceso se inicia con *Como en una mañana de fiesta*, y a través de *El Archipiélago*, *Pan y vino* o *Stuttgart* conduce a la inabarcable densidad de *El Único* y *Patmos*.[40] Simultáneamente Hölderlin traduce a Sófocles, escribe las importantes *Consideraciones sobre Edipo* y *Consideraciones sobre Antígona*, y trabaja en las tres redacciones de *Empédocles*, así como en su fundamento teórico.[41]

El universo mítico de Hölderlin se encamina hacia lo trágico. En la mitología descubre lo trágico profundo, el fundamento trágico, que no es reserva lúdica, como pretende Gockel, ni tampoco —al menos primariamente— violencia y sacrificio como pretende Girard.[42]

El origen del pensamiento mítico, en cuanto experiencia

---

39. *Ibíd.*, pp. 159 ss.

40. *Wie wenn am Feiertage...*, *Der Archipelagus*, *Brot und wein*, *Stuttgart*, *Der Einzige*, *Patmos*, en *SW*, vols. I, II.

41. *Anmerkungen zum Ödipus*, *Anmerkungen zum Antigona*, *Empedocles*, *Grund zum Empedocles*, *Das Werden im Vergehen*, en *SW*, vols. IV, V.

42. H. Gockel, *Mythos und Poesie. Zum Mythosbegriff in Aufklärung und Frühromantik*, Frankfurt am Main, 1981; R. Girard, *La violence en le sacré*, Paris, 1972. Un buen estudio en S. Givone, *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*, Visor, Madrid, 1991; *La questione Romantica*, Laterza, Bari, 1992.

trágica, es la herida, la fisura (*die Spaltung*). La herida es lo originario; y la conciencia trágica es la primera forma de conciencia: la constatación de la ausencia de los dioses, el terror y el abandono, la conciencia de finitud. El sacrificio (Girard) es forma derivada, de expiación; intento de sutura, de retribución simbólica, de pacto o ajuste. De la misma forma, la compasión (*Mit-leid*) es la primera forma de conciencia ética, conciencia de igualdad ante la muerte (que dispensa su favor «a todos por igual»).

La poesía de Hölderlin habla desde el silencio de los dioses. Toma conciencia de la ruptura, de la distancia. Al mil veces evocado comienzo de *Patmos*, se une la pregunta: «Pero ¿dónde están? (*Aber, wo sind sie?*), referida a los dioses. Y, en el mismo himno, la respuesta:

> ¡Pero amigo! llegamos demasiado tarde. Los dioses viven, sin duda.
> Pero sobre las cabezas, allá en otro mundo.
> Infinitamente actúan allí y parecen ocuparse poco
> de si vivimos, así nos honran los celestiales.[43]

A la vez, como el loco que en *La gaya ciencia* busca a Dios,[44] percibe Hölderlin la incomprensión de los hombres, que sólo obran urgidos por la necesidad, y dan la espalda a los dioses en un mundo definitivamente alejado de lo divino:

> Pero, ¡ay! deambula en la noche, habita, como en el Orco
> sin lo divino nuestra estirpe. Para el propio quehacer
> están únicamente forjados, a sí mismo en el estrepitoso taller
> se oye cada uno solamente, y trabajan los salvajes
> con fuerte brazo y sin desmayo, aunque por siempre
> queda estéril, como las Furias, el esfuerzo de los pobres.[45]

---

43. F. Hölderlin, *SW*, vol. II, p. 98:
Aber Freund! wir kommen zu spät. Zwar leben die Götter,
Aber über dem Haupt, droben in anderer Welt,
Endlos wirken sie da und scheinen's wenig zu achten,
Ob wir leben, so sehr schonen die Himmlischen uns.
44. F. Nietzsche, *Sämtliche Werke*, vol. III, pp. 480 ss.
45. F. Hölderlin, *SW*, vol. II, pp. 114 ss.:
Aber weh! es wandelt in Nacht, es wohnt, wie im Orkus,
Ohne Götliches unser Geschlecht: Ans eigene Treiben
Sind sie geschmiedet allein, und sich in der tosenden Werkstatt

La experiencia de incomprensión y desasosiego lleva a Hölderlin, como más tarde a Nietzsche, a un *Incipit tragoedia* en el que las figuras de Dioniso y Cristo van a tener un especial protagonismo.

Si *Como en una mañana de fiesta* se dirige al dios del vino (*Weingott*) —al dios de la tormenta, al que sucesivamente será llamado el dios que adviene (*Der kommende Gott*)[46] y el dios común (*der gemeinsame Gott*)—, *Pan y vino* apunta hacia el sincretismo característico del último Hölderlin. El primer título del himno fue *El dios del vino* (*Weingott*), posteriormente sustituido por el que hoy lleva, en clara alusión al sacrificio de la eucaristía. Dioniso y Cristo se apuntan como figuras trágicas, como semidioses desgarrados entre el ámbito de los dioses y el de los hombres. Son víctimas de sacrificio, de ruptura, dioses que mueren y descienden al inframundo.

El Dioniso de Hölderlin no es el del exceso sino el despedazado por las ménades. De la misma forma, el Cristo hölderliniano no es el emblema glorioso y triunfante, sino el Cristo de la *Kénosis*, el de la encarnación, el que apura el cáliz hasta las heces y experimenta la incomprensión de los hombres y el abandono de Dios.

En *El Único*, Cristo, el último de la estirpe de los dioses, aparece como síntesis hacia la que, desde Grecia, se encaminaba lo trágico:

Mucha belleza he visto
Y a la imagen de Dios
He cantado, la que vive bajo
Los hombres, sin embargo,
¡Dioses antiguos y vosotros
Todos, valientes hijos de dioses!
Todavía a Uno busco, al que
Amo, entre vosotros,
Al último de vuestra estirpe,

Höret jeglicher nur und viel arbeiten die Wilden
Mit gewaltigem Arm, rastlos, doch immer und immer
Unfruchtbar, wie di Furien, bleibt die Mühe der Armen.

46. Es importante referir aquí a la obra de M. Frank del mismo título citada en nota 17.

La alhaja de la casa, que a mí,
Huésped extranjero, ocultáis.

¡Mi Maestro y Señor!
¡Tú, preceptor mío!
¿Por qué tan lejos
Has quedado? y cuando
Busqué entre los antiguos,
Entre héroes
Y dioses, ¿por qué
No viniste? Ahora desborda
De luto mi alma
Entre vosotros hubo celos
¡Celestiales! así si a uno
Sirvo, a otro añoro.

¡Pero sé que es mi culpa!
Porque en demasía
¡Oh Cristo! en ti me apoyo
—Hermano de Hércules
Y, osado, confieso que eres
También hermano de Dioniso
El que unció al carro
Los tigres y hasta
El lejano Indo
Ofreciendo una ceremonia
Alegre, plantó la viña y
Calmó el furor de los
pueblos.[47]

---

47. F. Hölderlin, *SW*, vol. II, pp. 162 ss.:
Viel hab ich Schönes gesehn,
Und gesungen Gottes Bild
Hab ich, das lebt unter
Den Menschen, aber dennoch,
Ihr alten Götter und all
Ihr tapfern Söhne der Götter,
Noch Einen such ich, den
Ich liebe unter euch,
Wo ihr den letzten eures Geschlechts,
Des Hauses Kleinod mir
Dem fremden Gaste verberget.
Mein Meister und Herr!
O du, mein Lehrer!
Was bist du ferne
Geblieben? und da

El pluralismo sincrético de Hölderlin llega aquí a su más alto grado, previo a la unificación que se realiza en la figura de Empédocles. Cristo se hermana con Dioniso y Hércules, vinculando lo trágico griego y lo trágico cristiano. Los tres conforman un trébol (*Kleeblatt*) en el que cualquier rivalidad es apariencia.[48]

El himno gira finalmente hacia Cristo, hacia el desierto en que se cumple su destino,[49] en el que gana la conciencia trágica. Cristo es la última iniciativa, el último gesto de los dioses de habitar la tierra del hombre y su historia. Es el dios que se encarna, se hace hombre, vive el sacrificio en su forma extrema: el abandono de Dios, el rechazo de los hombres, el consentimiento con el destino y el descenso a la morada de los muertos (a través, como Dioniso, de *su propia muerte*; no como Teseo o Ulises, héroes épicos que, *vivos*, pretenden arrancar a Hades su derecho y su secreto).

Ich fragte unter den Alten,
Die Helden und
Die Götter, warum bliebest
Du aus? Und jetz ist voll
Von Trauern meine Seele,
Als eifertet, ihr Himmlischen, selbst,
Dass, dien ich einem, mir
Das andere fehlet.
Ich weiss es aber, eigene Schuld
Ists! Denn zu sehr,
O Christus! häng ich an dir,
Wiewohl Herakles Bruder
Und kühn bekenn ich, du
Bist Bruder auch des Eviers, der
An den Wagen spannte
Die Tiger und hinab
Bis an den Indus
Gebietend freudigen Dienst
Den Weinberg stifet' und
Den Grimm bezähmte der Völker.
Die Götter, warum bliebest.

48. No me es posible aceptar la lectura de R. Bodei, cuando afirma que «en una especie de weberiano politeísmo de los valores, *se excluyen recíprocamente*» (el subrayado es mío), aduciendo a la sazón los versos «así si a uno sirvo / a otro añoro». Es obvio que el verso siguiente atribuye esa sensación, no a la incompatibilidad de los dioses, sino a la propia culpa. Véase R. Bodei, *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*, Visor, Madrid, 1990, p. 83.

49. Un gran comentario sobre este particular puede encontrarse en B. Allemann, *Literatura y relexión*, Alfa, Buenos Aires, 1975, pp. 14 ss.

Cristo y Dioniso comparecen en Empédocles, figura central del sincretismo trágico hölderliniano: abandonado por la ciudad y expulsado de su entorno, temido y odiado por el pueblo, enfrentado con la autoridad política y sacerdotal. No es el reino de este mundo el que atrapa a Empédocles, ni el honor, ni el poder, ni el halago. No pretende la recompensa épica: «Éste ya no es tiempo de reyes».[50] Consuma lo trágico en la medida en que llama a lo desconocido (*Das Unbekannte nennet mein Wort*),[51] acepta el riesgo de hablar en el silencio de los dioses, desgarrado entre la humanidad y el exilio: «a todos soy semejante y a ninguno».[52] Esa condición de exilio llega en Empédocles al radical autoextrañamiento: «Yo no soy el que soy».[53]

Empédocles sólo concibe la reconciliación como unión con la muerte y en la muerte, en ella se halla la vida (*Im Tode finde ich den Lebendigen*).[54] El perecer es condición del devenir, de un devenir que acaba con cualquier esquema histórico, con cualquier ficción de identidad temporal, con cualquier compromiso o vinculación («Ningún lazo temporal se conserva como es»):[55] todo ello da lugar a una concepción del tiempo, en la forma del retorno, que, una vez más, anticipa a Nietzsche:

> ¡Vete! ¡nada temas! todo vuelve otra vez
> y lo que ha de suceder, ya está concluido.[56]

En el *Empédocles* se formula la experiencia trágica recogiendo los elementos que ya constituyeron la experiencia trágica griega. Significativamente, Homero —central en *Hiperión*— ha sido sustituido por Sófocles; el profeta de lo épico, por el paradigma de lo trágico.

---

50. *Dies ist die Zeit der Könige nicht mehr*, *SW*, vol. IV, p. 66.
51. En *ibíd.*, íd.
52. *Und gleiche keinem und allen*, en *ibíd.*, p. 100.
53. *Ich bin nicht der ich bin*, en *ibíd.*, p. 137. No es necesario insistir en el diálogo que se mantiene con las palabras de Yavé en Éx 3, 14: «Yo soy el que soy».
54. *SW*, vol. IV, p. 145.
55. *Kein zeitlich Bündnis bleibt, wie es ist*, en *ibíd.*, p. 145.
56. *Ibíd.*, p. 140.

> *Geh! fürchte nichts! ers kehret alles wieder*
> *und was geschehen soll es schon vollendet.*

Tanto en el *Empédocles* como en Sófocles, lo trágico es herida y conciencia de herida, realidad y conciencia transeúnte, exilio y conciencia de límite.

Junto al espacio histórico —espacio de administración y gestión— calla el Enigma. La palabra del poeta se dirige a esa muda *exterioridad* donde claman los dioses y reclaman los muertos, donde enmudece la razón y palidece la utopía..., a ese abismo común al que tiende lo propio.

III

... er söhne den Tag mit der Nacht aus...

HÖLDERLIN

El *Empédocles* de Hölderlin es un texto de enigmática factura y de imponente presencia. Un relato de agonía, de pasión. No es exceso hermenéutico ver en él el reflejo insistente de la pasión de Cristo o las reminiscencias inevitables de la tragedia ática: en este texto excesivo se conjugan lo trágico griego y lo trágico cristiano para dibujar por un momento la figura imposible de lo trágico moderno.

Figura imposible porque la modernidad (ilustrada) no concibe lo trágico. Lo tolera sólo como recuerdo de un paisaje pretérito oscuro y atroz: no conviene a la humanidad adulta —mayor de edad— convivir con la desmesura de lo trágico, con el exceso y el desequilibrio.

Para una ideología que propugna el decurso racional de la historia y el concurso principal del hombre en su construcción, el universo trágico es *lo otro* confuso y fantástico, supersticioso y fatal: es lo que agrede el espacio propio desde fuera de los límites de consideración y evaluación racional.

Porque el universo trágico, así sucede en la tragedia ática y así también en la poesía de Hölderlin, no concibe el devenir de lo humano como la consumación de un proyecto, no entiende al hombre como totalidad independiente presidida por la razón. En el universo trágico el hombre aparece como fragmento, escindido de una totalidad desgarrada, en difícil relación

con la naturaleza y con los dioses. La agonía, en el sentido más etimológicamente fiel del término, es la condición esencial de la realidad: una lucha sin término, una contradicción sin síntesis en la que se juega el sentido de la totalidad desgarrada *ab initio*.

Desde el principio, la poesía de Hölderlin se ubica en el ámbito de lo trágico al aceptar la partición originaria (*Ur-Teilung*) como fundamento de la relación entre sujeto y objeto. El *ser* no sería sino la expresión de tal relación,[57] lo cual equivale a decir: expresión de la fisura o desgarro, de la partición originaria, de la totalidad que se manifiesta en y con la escisión; pues la totalidad sólo se manifiesta en su sustraerse como unidad y en su aparecer como desgarro, sólo es asequible, por lo tanto, simbólicamente en el marco de una mitología racional, de una *nueva Religión*.[58]

La asunción mitológico-religiosa de la escisión en la configuración simbólica de la unidad (del *Uno*) es el hilo conductor del trabajo de Hölderlin. Y ese trabajo merece el calificativo de trágico, pues es en lo trágico donde se consuma tal configuración (simbólica) de la Unidad escindida. Como Hölderlin afirma en *Consideraciones sobre Edipo*: «La presentación de lo trágico reposa preeminentemente en que lo monstruoso (*Ungeheure*), como el-dios-y-el-hombre se aparea y, sin límite, el poder de la naturaleza y lo íntimo del hombre se hacen uno en la saña (*Zorn*), se concibe por el hecho de que el ilimitado hacerse Uno se purifica mediante ilimitada escisión (*grenzenloses Scheiden*)».[59]

El sendero de lo trágico comienza con la apreciación del desgarro o partición originaria (*Ur-teilung*), la herida, que aparece como fundamento rasgado en la oposición y en la contradicción, ya se establezca ésta entre sujeto/objeto, naturaleza/arte, aórgico/orgánico, dios/hombre. Y la Unidad no es sino

---

57. *Sein drückt die Verbindung des Subjekts und Objekts aus. Ibíd.*, p. 226. Trad. esp. en *Ensayos*, Ed. Hiperión, Madrid, 1990.

58. *Ibíd.*, p. 311. Trad. esp. p. 29. Se supone razonablemente que el texto, denominado *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* no fue propiamente escrito por Hölderlin sino por Schelling. Dejando al margen los problemas de atribución, no cabe duda de que, en cualquier caso, el texto fue inspirado por Hölderlin.

59. *SW*, vol. V, pp. 219-220. Trad. esp. p. 141.

aspiración simbólica que asume la contradicción como tal, la acoge y la unifica sin pervertirla, sin pretender una síntesis en que los contrarios se diluyan en unidad indiferenciada (pues «lo Uno se purifica en ilimitada escisión»).

Hölderlin concibe su drama *Empédocles* como obra trágica en el sentido anteriormente expuesto: obra que halla su punto de partida en la contradicción y cuya tendencia es la Unidad como íntima convivencia de los contrarios: «Empédocles es un hijo de su cielo y de su período, de su patria, un hijo de las violentas contraposiciones de naturaleza y arte, en las cuales apareció el mundo ante sus ojos. Un hombre en el que aquellos contrastes se unifican *tan* íntimamente que en él se hacen *Uno*».[60]

Se puede afirmar que es el proyecto sistemático más ambicioso de Hölderlin que aspira a configurar lo trágico moderno. Es, sin embargo, un proyecto fallido en cuanto a su consumación. El drama sufre sucesivos cambios y revisiones hasta que finalmente es abandonado por Hölderlin. Constituye una pieza máxima de la literatura y del pensamiento modernos; y no cabe oponer su inacabamiento como mácula: corresponde a lo trágico en el espacio de la modernidad la condición de conato, de aborto, de pieza mutilada cuya falta denuncia una anomalía en el ámbito moderno. Denuncia la unilateralidad, la ausencia del anhelo de unidad de la contradicción que es la esencia de lo trágico, una ausencia que aboca al presente sin recuerdo ni horizonte.

Como afirma el poeta en *Mnemosyne*:

> Y siempre
> un anhelo va a lo desunido. Pero hay
> mucho que guardar. Y la fidelidad es necesaria.
> Ni hacia adelante ni hacia atrás queremos
> mirar.[61]

---

60. *SW*, vol. IV, p. 161. Trad. esp. p. 108.
61. *SW*, vol. II, p. 206:

> *Und immer*
> *Ins Ungebundene gehet eine Sehnsucht. Vieles aber ist*
> *Zu behalten. Und not die Treue.*
> *Vorwärts aber und rückwärts wollen wir*
> *nicht sehn.*

Aquello que hay que guardar (y que hace necesaria la fidelidad) es el anhelo que se dirige a lo desunido, a la propia escisión. Ese anhelo que se guarda (como se guarda el recuerdo) es la condición de posibilidad del sentido, lo que permite la aspiración simbólica a la Unidad (*de* los contrarios *como* contrarios). Y es precisamente de ese anhelo de lo que la modernidad ilustrada se protege, oponiendo vana resistencia a la complejidad trágica. Al borrar el anhelo y la memoria de la escisión se genera una radical esquizofrenia, una violenta lucha entre lo puramente racional y lo puramente irracional sin referencia mutua y sin conciencia de su origen común en la partición originaria. Así la agonía constitutiva degenera en agresión y se expresa en formas patológicas de exaltación racional o irracional.

Lo trágico (en la medida en que *guarda* la escisión) rechaza las pretensiones hegemónicas tanto de lo racional como de lo irracional, no se deja seducir por ninguna promesa que no refiera a la apertenencia mutua, que no aspire a la Unidad ni la contenga (como añoranza y anhelo).

De ahí que lo trágico no se acomode a lo que Holderlin denomina destino *Egipcio* (que tiende fácilmente a la superstición, que descansa en lo irracional) ni al destino *Hespérico* (que se limita al cálculo y a la razón). De ahí aquella temprana demanda de Hölderlin —a la que antes hacíamos referencia— de una *mitología racional*: «así tienen finalmente que darse la mano ilustrados y no ilustrados, la mitología tiene que hacerse filosófica para hacer racional al pueblo, y la filosofía tiene que hacerse mitológica para hacer sensibles a los filósofos. Entonces reinará entre nosotros perpetua unidad».[62]

Esta aspiración compartida por Hölderlin, Schelling y Hegel permanecerá decididamente presente en los dos primeros. En el caso de Schelling dará lugar a su magnífico trabajo *Philosophie der Mythologie* y marcará de forma indeleble el sesgo de su pensamiento. En el caso de Hölderlin se vertirá como poesía trágica, poesía que se ubica en la fisura (en el silencio) y asume el conflicto como fundamento y fundamental.

Hay que entender el *ubicarse en la fisura* no como una for-

---

62. *SW*, vol. IV, p. 311. Trad. esp. p. 29.

ma de instalación o permanencia sino como *exilio*: en la medida en que el poeta se coloca en un no-lugar (tal es la herida o el abismo) se sabe *fuera* tanto del espacio propio e ignoto de los dioses como del espacio edificado por los hombres. El poeta asume y porta una desavenencia ancestral, ocupa un territorio inter-puesto que no se configura nunca como estado (permanente) sino como estancia (provisional) en un perpetuo camino circular o elíptico: la *órbita excéntrica* que el prólogo al *Fragmento Thalía* postula como recorrido *entre* los dos *estados ideales* (*Ideale*) de la existencia: «La órbita excéntrica que el hombre, tanto la especie como el individuo, recorre desde un punto (el de la simplicidad más o menos pura) hasta el otro (el de la cultura más o menos consumada), parece ser, *en sus direcciones esenciales*, siempre idéntica a sí misma».[63]

El poeta *sabe* que el lugar es siempre transición o paso (el camino, el desierto) y que todo *ir* exige vuelta o *retorno*. La experiencia trágica se insinúa como experiencia de exilio, como vagabundeo en el silencio, como camino de ida-y-vuelta entre la simplicidad y la cultura, entre la naturaleza y el orden, entre los dioses y los hombres. En el *y* se sitúa el poeta: en la conjunción sustraída que confiere realidad a los extremos que une/separa. Pues la conjunción, a la vez que evita la identidad y ratifica la diferencia, refiere a la unidad rota.

En palabras de otro poeta:

> Naturaleza y orden confirman lo sagrado
> del silencio del mundo.[64]

En la debilidad de la conjunción es *donde hay peligro* pero también donde *crece lo que salva* según el tantas veces citado comienzo del poema *Patmos*. Pues asumir la contradicción y el conflicto supone llevarlo incluso a esa estancia-sendero del poeta donde se avista el único *hay*, que es el *hay* trágico: el radical trágico (peligro, riesgo) que se constituye en desgarrado soporte ontológico.

---

63. *SW*, vol. III, p. 169. Trad. esp. *Hiperión. Versiones previas*, *op. cit.*, p. 35.

64. R. Tello, *Caverna del sentido*, Ministerio de Educación y Ciencia, Zaragoza, 1992, p. 9.

El *imperativo trágico* obliga a mantenerse en el camino, a recorrerlo en una dirección que no promete progreso sino retorno; en esto consiste el anteriormente mencionado *anhelo* que hay que guardar y para ello es necesaria la *fidelidad* que Hölderlin requiere.

Pues lo trágico obliga a abandonar la seguridad y la cobertura del palacio (así en *Edipo* o *Antígona*) y lanzarse al camino asumiendo la condición de extranjero o exiliado (que será la condición de Hiperión y Empédocles): se trata de una renuncia a la patria, pues la patria es la negación del camino, la fijación a un territorio limitado y limitante.

Dado que desde la experiencia trágica *nos es dado no reposar en ningún lugar*, ha de evitarse una doble tentación que invita a la permanencia, al descanso. Se trata de una doble incitación a desobedecer el imperativo trágico que se constituye en una doble idolatría: el recurso in-mediato a los dioses y el abandono a la razón de los hombres.

En ambos casos se vuelve la espalda al destino trágico y se localiza una patria, un estado. En ambos casos esa patria o estado es terreno ilusorio y baldío que ignora el desgarro fundamental, la herida originaria.

El volverse inmediatamente hacia los dioses —haciendo caso omiso de su retirada, de su silencio— es lo que genera la idolatría del «egipcio», lo que le evita el peligro de la contradicción y le entrega al culto supersticioso y estéril.

Pero hay otro tipo de culto, otra idolatría a la que Hölderlin dedica la primera parte de su obra. Pues el *Hiperión* se sumerge en el «trazo hespérico» analiza el «destino de Occidente». El sesgo del destino hespérico queda perfectamente definido en los albores de la modernidad. El territorio hallado no es ahora el de los dioses sino el de la razón.

Hölderlin es uno de los primeros en descubrir que *también* el territorio de la razón es territorio estéril, que también esa patria se edifica sobre la superstición y genera desequilibrio. Entender los términos *superstición* o *idolatría* en su sentido amplio supone vincularlos a la herida trágica: superstición es toda forma de ignorancia de la contradicción, de la partición originaria; toda forma de patria o territorio unilateralmente erigido como único, sin referencia a «lo otro»; toda forma de

simplificación de la actitud y el discurso que se encierra en sí misma y produce insuficiencia radical.

La insuficiencia del pensar occidental —de la razón— se muestra en la descompensación entre su capacidad realizadora en el aspecto técnico y su incapacidad de pensar la contradicción, su renuncia a pensar el fundamento trágico:

> De la pura inteligencia —afirma Hölderlin— no ha surgido ninguna filosofía, pues filosofía es más que sólo el limitado conocimiento de lo existente.
>
> De la pura razón no ha surgido ninguna filosofía, pues filosofía es más que ciega exigencia de un progreso nunca demasiado resolutivo en el arte de unir y diferenciar una determinada sustancia.[65]

La pura inteligencia es el resultado de la renuncia a lo trágico, el efecto de una restricción que ha reducido la filosofía a *limitado conocimiento de lo existente*. Hölderlin trata de tender un puente hacia el vacío, de hablar en el silencio de los dioses, de asumir en un viaje iniciático lo ausente, lo excluido.

El curso de tal viaje aleja al poeta de la *experiencia hespérica*, experiencia de captura y, consecuentemente, de concepto. Inteligencia y razón son los estandartes tras los que cabalga el destino de Occidente, son los reyes del norte (*die Könige des Nordens*).[66] Sin despreciar su concurso, alude Hölderlin a su radical limitación, a su insuficiencia constructiva, a la autocastración hespérica, en la medida en que sólo se asume el unilateral designio de la razón. «De la pura inteligencia nunca ha surgido lo inteligible, nunca de la pura razón lo razonable.»[67]

Las magníficas páginas de *Hiperión* se sitúan en el centro mismo del debate en torno al «destino Hespérico», que es debate en torno a la autosuficiencia de la razón. Hölderlin no idealiza el universo premoderno («el egipcio tiene, desde que está en el vientre de su madre, un impulso hacia la veneración, hacia la idolatría»), pero tampoco el trazo hespérico, que conlleva el desprecio absoluto de la Naturaleza y conduce a la

---

65. F. Hölderlin, *SW*, vol. III, p. 87. Trad. esp. *Hiperión*, *op. cit.*, p. 118.
66. *Ibíd.*, p. 86.
67. *Ibíd.*

cárcel del cálculo y la necesidad: «... en el Norte se cree demasiado poco en la pura y libre vida de la Naturaleza como para no depender supersticiosamente de lo legal».[68]

Para Hölderlin —como para Schelling o Novalis— Occidente vive en el olvido de que la poesía es el principio y fin de la filosofía.[69] Fruto de ese olvido es la alienación de la filosofía en ciencia, la abnegada búsqueda del refrendo empírico, la instrumentalización del pensamiento, reducido a puro entendimiento (*Verstand*): «El asunto todo del entendimiento es cuestión de necesidad. Nos protege del sinsentido y de la injusticia asegurando el orden; pero estar seguro frente al sinsentido y frente a la injusticia no es el grado más alto de la perfección humana».[70]

Estar seguro es la tendencia fundamental que comparten la superstición «egipcia» y «hespérica», es el denominador común de toda idolatría, la vana coincidencia de las confianzas en la tradición y en el progreso. Coincidir en el «estar seguro» es coincidir en la abdicación y la renuncia al destino trágico, abandonar el camino para refugiarse en la ilusión del estado.

Pero esa renuncia es ontológicamente imposible. Es la realidad la que está fracturada desde el inicio; y el desgarro ontológico constituye lo real. Es el desgarro o herida lo que *hace y deja ser*.

La expresión castellana *no hay (más) remedio* traduce con absoluta precisión la exigencia ontológica a la que nos estamos refiriendo: puesto que la herida es ontológica, puesto que afecta a la realidad y la constituye, puesto que es independiente de vanas convenciones (como son la cartografía y la historia) «no hay más remedio» que permanecer en ella, que transitar el camino de ida y vuelta. El camino en su retorno articula la unidad rota dando(se) cuenta de las diferencias.

En tanto que las soluciones parciales (idolátricas) suponen una articulación sectorial y deficiente que deja el paso abierto a la irrupción violenta de «lo otro», la solución trágica persiste en la contradicción, asume la dualidad sin ánimo de exclusión y sin tentaciones hegemónicas.

---

68. *Ibíd.*, p. 84.
69. *Ibíd.*
70. *Ibíd.*, p. 87.

Cuando la filosofía contemporánea vuelve a plantear el problema de lo racional frente a lo irracional presentándolo en términos de disyuntiva, no es consciente de que tal planteamiento se basa en un supuesto falso que ya denunciaba la poesía de Hölderlin: el supuesto de que *cabe optar*.

No hay, sin embargo, tal opción posible. Lo real es inevitablemente al mismo tiempo naturaleza y orden, irracional y racional. El peligro es —ayer, hoy y siempre— la idolatría, la renuncia a la contradicción constitutiva y el culto a lo puramente racional o a lo puramente irracional.

Hölderlin no desdeñó la contradicción sino que asumió como ámbito propio el de la fisura o abismo. Caminó «donde hay peligro», es ese límite en el que el ser se constituye como unión *de* los contrarios.

En la andadura que refleja su obra se pueden apreciar tres trayectorias diferentes, tres ensayos de pensamiento trágico.

El primero está compuesto por la novela *Hiperión* y los diferentes escritos que tienden a su composición: las diferentes redacciones, los proyectos, los fragmentos y las versiones que dan una idea suficientemente definida tanto de las ambiciones del autor como de las distintas fases en que la idea fue descansando, tomando forma y requiriendo nuevo tratamiento hasta su consecución definitiva.[71]

Desde los primeros fragmentos el *Hiperión* se concibe como un intento de explorar y describir alguna de las direcciones de la mencionada «órbita excéntrica».[72] Se trata, por lo tanto, de transitar el sendero de lo trágico. Ahora bien, en esta obra de trazo heroico hay un desmesurado intento de redimir la historia y convertirla en paraíso. El amor y la revolución están tan presentes en la obra que tanto el autor como el personaje parecen concebir la esperanza de una solución que sustraiga a los dioses de su silencio y les convoque al paraíso reconquistado.

Tal vez la alargada sombra de la revolución francesa esté

---

71. Todo ello en *ibíd*. La traducción castellana en los ya mencionados *Hiperión* y *Versiones previas*.

72. Fragmento Thalia. *SW*, vol. III, pp. 169 ss. (Trad. esp. *Versiones previas*, pp. 35 ss.)

demasiado presente y la huella demasiado viva como para sugerir la posibilidad de una solución cívica al problema trágico.[73] Tal vez Hölderlin asume que la presunta «mayoría de edad» del hombre capacita a éste para integrar a los dioses, o a su cultura para asumir la naturaleza.

La novela enuncia, en culaquier caso, la posibilidad de la síntesis. Lo que después vendría a ser problema hegeliano por antonomasia es previamente tema hölderliniano. En el momento en el que Hölderlin trabaja febrilmente en la redacción de su novela —ya ha aparecido el *Fragmento de Hiperión* en la revista de Schiller *Neue Thalia*— escribe a su amigo Hegel una magnífica carta (el 26 de enero de 1795) en la que, además de exponer de forma sumaria las doctrinas de Fichte, da cuenta de los problemas, esperanzas y progresos de la novela, así como de su inminente final.[74] Están presentes las inquietudes del idealismo incipiente, así como aquella sensibilidad que había cuajado en el texto *Das älteste Systemprogram des deutschen Idealismus*, donde se daban cita las ideas juveniles comunes de Hölderlin, Schelling y Hegel.

Pero *Hiperión* explora la posibilidad de la síntesis y el desvanecimiento de la posibilidad. En la geografía de lo trágico, Hölderlin se ha acercado demasiado y con excesivo ímpetu al territorio de los hombres, al territorio de la cultura. El desvanecimiento progresivo de la posibilidad y de la esperanza restituye la vigencia de lo trágico, la permanente realidad de la fisura.

El camino de retorno, que es la senda de la decepción, es también el reencuentro en y con lo trágico puro, el re-descubrimiento de la estancia trágica como lugar o ámbito propio del poeta.

Las dos últimas cartas de la novela finalizada[75] no narran sólo el reencuentro desesperanzador con «los alemanes», el reenvío a la *experiencia hespérica* dura y apasionadamente descrita por Hölderlin. Esas dos cartas contienen, a modo de despedida, la intención de permanecer en la herida: «donde hay

---

73. Una exposición eficaz del credo político de Hölderlin en P. Bertaux, *Hölderlin und die Französische Revolution*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Mein, 1970. Trad. esp. *Hölderlin y la revolución francesa*, Serbal, 1992.

74. *SW*, vol. VI, p. 167 ss.

75. *SW*, vol. III, pp. 159 ss. Trad. esp. pp. 202 ss.

peligro». El poeta desestima la tentación de huir, bien sea en la dirección de un retiro ascético, bien en busca de nuevos o viejos paraísos.

También el espacio occidental se halla contenido en el comienzo del *Patmos*, también ese páramo donde los hombres son «Bárbaros desde tiempos remotos, a quienes el trabajo y la ciencia, e incluso la religión, han vuelto más bárbaros todavía, profundamente incapaces de cualquier sentimiento divino, corrompidos hasta la médula —felizmente para las sagradas Gracias—, ofensivos para cualquier alma bien nacida, tanto por sus defectos como por sus insuficiencias, sordos y faltos de armonía, como los restos de un cántaro tirado a la basura».[76]

El final de Hiperión opta por permanecer en ese lugar donde los pobladores «llevan vida de ostras», donde «no conocen nada más elevado que su chapucería» y «los dioses huyen». Porque también en Occidente está cerca el dios y es difícil captarlo; también Occidente insinúa el *hay* trágico del peligro y, simultáneamente, de lo que salva. En las últimas palabras de la novela se enuncia el *postulado trágico*, el pensamiento de la contradicción y el imperativo del retorno: «Como riñas entre amantes son las disonancias del mundo. En la disputa está latente la reconciliación y todo lo que se separa vuelve a encontrarse. Las arterias se dividen, pero vuelven al corazón y todo es una única, eterna y ardiente vida».[77]

El exceso de confianza en los hombres y su cultura lleva a la decepción; pero conduce también al reencuentro con lo trágico, con la contradicción y el imperativo del retorno.

El conjunto que forman los trabajos relacionados con el drama *Empédocles* supone un segundo intento, una segunda exploración de la senda trágica. Si *Hiperión* se acercaba al hombre, a la cultura y a la historia ensayando allí la posibilidad de la síntesis, *Empédocles* comienza suponiendo la contradicción violenta de su tiempo (de *todo* tiempo) y huyendo de la historia, la institución, la cultura. Ya en los ensayos que acompañan al drama, *Grund zum Empedokles* y *Das Werden im Vergehen*,[78] se perfila la

76. *Ibíd.*
77. *SW*, vol. IV, p. 166, trad. esp. p. 210.
78. *Ibíd.*, pp. 155 ss. y 294 ss.

contradicción como fundamento y la unificación trágica (*tragische Vereinigung*) como final. En el primero de los citados ensayos se apunta hacia la muerte como ámbito y resultado de la unificación trágica de los extremos en discordia.

En *Empédocles*, Hölderlin abandona la historia a su cuidado y se sumerge en el universo absolutamente mítico[79] que *parcialmente* transitaba ya *Hiperión*. Ni los primeros diálogos del personaje con sus adversarios Hermócrates y Critias dejan ver una voluntad real de intervenir en los asuntos de la *polis*. Hay en Empédocles-Hölderlin (en las primeras páginas de la primera redacción del drama) un «estar en el mundo sin ser del mundo» que se resuelve en forma de huida y/o abandono. Presionado por la institución (cívico-religiosa) y todo lo que ella manifiesta y encubre, Empédocles rechaza el intento de cambiar el mundo del hombre y ensaya un camino que le lleva en solitario hacia el ámbito de los dioses.

La unificación trágica se configura aquí como un in-mediato encuentro con los dioses *a través de* la muerte (una muerte que es transición), que para Hölderlin tiene categoría de sacrificio u holocausto necesario:[80] sacramento o símbolo de comunión inmediata y real por el que Empédocles, «hijo del cielo y de su época», *ha de ser* «víctima de su tiempo» para así *realizar* la unificación trágica en un intento de «resolver el problema del destino».[81]

El Dioniso trágico y el Cristo de la *Kénosis* se dan cita en el sacrificio de Empédocles. Pues la muerte no tiene aquí carácter de suicidio voluntario, de acto individual desesperado, sino que está revestida de carácter sacramental y simbólico (en el sentido etimológico del término): Empédocles —hijo del cielo

---

79. Véase al respecto R. Argullol, *El héroe y el único*, Ed. Destino, Barcelona, 1990, pp. 54 ss. Se trata de un buen trabajo sobre el romanticismo a partir de Hölderlin, Keats y Leopardi. Al respecto del tratamiento de Hölderlin nos separamos del autor en varios extremos. Particularmente en la insistencia en una síntesis trágico-heroica. Creemos que el *heroísmo* es una de las vías que Hölderlin transita *a modo de ensayo* en su camino hacia la unificación trágica. Tal vía es abandonada una vez demostrada su esterilidad en la novela *Hiperión*. En *Empédocles* y en los últimos himnos desaparece el punto de vista heroico y sus referencias para dar paso al ensayo de la unificación trágica (que ya no contiene ni heroísmo ni síntesis).

80. *SW*, vol. IV, p. 163. Trad. esp. p. 110.

81. *Ibíd.*, pp. 163-164. Trad. esp. p. 111.

y de su época— se vuelve hacia el cielo para intentar resolver el problema del destino de la época. También Dioniso y Cristo son hijos del cielo y del tiempo, también en ellos la muerte es sacrificio y sacramento.

La dirección de Empédocles no es, por tanto, la del tiempo, la de la historia, sino la del cielo, los dioses y el Enigma (*Das Unbekannte, der Gott*). Los lazos y compromisos temporales se muestran frágiles, quebradizos (*Kein zeitlich Bündnis bleibet, wie es ist*); el personaje y el poeta llaman a lo desconocido y se convierten en víctima que hermana a dioses y hombres.[82] La muerte (según la ley divina) se insinúa como única fuente de vida frente a la esterilidad de la historia.

Empédocles se halla con respecto a *Hiperión* en el polo opuesto del camino trágico. Éste pretendía la síntesis en la historia, aquél pretende la unificación en el ámbito de los dioses; Hiperión adoptaba la postura y la carga del héroe, Empédocles asume el destino de la víctima.

Pero este *segundo trayecto* queda también en suspenso. El final de la tercera redacción indica una prórroga, un *retorno*. Si en las dos redacciones anteriores el personaje se arrojaba al *Etna* en un acto sacramental de comunión con los dioses y la Naturaleza, el final del excelente diálogo con Manes suspende el acto:

> Todavía no parto, ¡Oh Viejo!
> No deben partir sin alegría
> mis ojos de esta buena, verde tierra.[83]

De nuevo, como vimos ya en *Hiperión*, se impone el retorno y la permanencia en el ámbito de lo trágico, en la herida o abismo. De nuevo el poeta permanece «donde hay peligro». Y esta vez es en la proximidad silenciosa de los disoses, en un lugar recóndito, al margen de los hombres y de los condicionamientos de la época.

---

82. *Die Menschen und die Götter söhnt er aus*, *ibíd.*, p. 143.
83. *Ibíd.*, p. 147:

> *Noch geh ich nicht, o Alter!*
> *Von dieses grünen guten Erde soll*
> *Mein Auge mir nicht ohne Freude gehen.*

Puede decirse que este segundo trayecto y este segundo retorno desvelan definitivamente el lugar trágico: el *entre* o herida en el que *se debe* permanecer. El ámbito y el imperativo trágico se manifiestan tras el doble recorrido de ida y vuelta que ha llevado a Hölderlin —vestido de Hiperión y Empédocles— al mundo y a los dioses. Los últimos himnos del poeta —que surgen también *entre* la razón y la locura— habitan ese espacio de lo trágico.

Patmos, Der Einzige, Brot und Wein, Heimkunft, Der Archipielagus son tal vez los poemas que expresan de forma más completa lo trágico recuperado. En ellos el poeta no abandona la herida o abismo. Se trata de hablar en el camino, en el destierro, en el silencio. Hölderlin se sitúa en el *entre* que constituye la totalidad desgarrada, en la herida que une y escinde (*que une al escindir*) dos universos en permanente conflicto. Carga el poeta el peso de una doble incomprensión y un doble destierro. Pero tras el trayecto y el retorno *sabe* que el sentido es la unión de los contrarios, la persistencia en el conflicto.

No en otra cosa consiste el pensamiento trágico. Sólo en saber que el trazo de la historia, el del conocimiento, el del lenguaje..., no conducen a ningún paraíso, no construyen ninguna síntesis, no auguran reconciliación. La totalidad no se constituye en el devenir lineal que aspira a la consecución de un *topos* teleológico (inmanente o trascendente). La totalidad se constituye en el retorno, en el camino de ida y vuelta, en el *entre* de la herida trágica que une a los contrarios *como tales*, sin ilusión de lograr la síntesis.

La herida trágica es el ámbito de la contradicción y el retorno, el ámbito donde *se experimenta* la doble cercanía y el eterno conflicto entre los dioses y los hombres, entre la naturaleza y el orden. Es donde *hay* peligro. Es donde, simultáneamente, *crece* lo que salva.

La totalidad es unidad rota, es presencia simultánea del peligro y la salvación. Y el imperativo trágico —que se experimenta y manifiesta como voz de la herida ontológica— *impide optar*: obliga a retomar el camino asumiendo *lo que hay* y *lo que crece*, el ser y *su* devenir, trazando el ya mencionado camino de ida y vuelta; asistiendo a la vigencia y desvelamiento de la herida trágica en el retorno.

4

NIETZSCHE: LO TRÁGICO MODERNO Y EL RETORNO

Introducción

Tal vez sea el círculo una de las imágenes más inquietantes de la historia del pensamiento. Esa línea, familiar pero enigmática, cuyos puntos sin excepción equidistan del centro sigue siendo el emblema de lo absoluto, de lo perfecto. Cuando los griegos quisieron imaginar el movimiento perfecto, hallaron el círculo como respuesta; cuando los teólogos quisieron representar a Dios en forma geométrica, hallaron el círculo como metáfora; cuando los lógicos buscaron la expresión del perfecto fracaso de un argumento, hallaron el círculo como condena.

También la historia de las religiones ofrece ejemplos de una concepción circular de la existencia, en que la vida y la muerte equiparan su sentido y su valor en un proceso infinito de regeneración y decadencia.[1]

La literatura vinculó por su parte el azar y la necesidad en la imagen circular de la «rueda de la fortuna», emblema de la provisionalidad de los estados, de la futilidad de las pretensiones, de la insolvencia del afán humano de seguridad.

---

1. Para las concepciones del retorno y su lectura filosófica, Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, Alianza, Madrid.

Los dos personajes máximos que sostienen la obra de Nietzsche se encuentran también aferrados a esta figura circular, seductora y temible. Por derecho propio, Dioniso es portador del fondo mítico-religioso de la circularidad. Por deseo de Nietzsche, Zaratustra se convierte en el portavoz de la doctrina (*Lehre*) o del pensamiento (*Gedanke*) del eterno retorno de lo mismo, el «más abismal de los pensamientos», el peso más grave (*das grösste Schwergewicht*).

Con la formulación de este pensamiento alcanza la filosofía de Nietzsche su máximo grado de elaboración, su máxima riqueza y, paralelamente, su mayor capacidad creativa. Y, aun concediendo que tal filosofía carece de sistema, puede sostenerse que los núcleos que condensan el pensamiento nietzscheano (los *Leitwörter*, tal como afirmaba Heidegger) trazan líneas que en algún punto se encuentran y se verifican en la doctrina del retorno, a la vez que tal doctrina aparece como instrumento privilegiado al servicio de una hermenéutica radical, desplazamiento del pensar más allá de los límites de la razón ilustrada y en declarada oposición para con ella.

I

Siempre hay un demonio presto a sugerir una duda, a resolver un enigma, a dictar una sentencia. Fiel y benigno, acompañó a Sócrates en su deambular filosófico; maligno, puso todo su empeño en engañar a Descartes mientras éste se afanaba en buscar una verdad indubitable; cruel, se acerca a Nietzsche para sugerirle el peso más grave: «¿quieres esto todavía una vez más y aun incontables veces?».

La sola hipótesis del retorno parece concebida por una mente diabólica.

Pero, ¿qué hay de terrible en la imagen del retorno? ¿En qué se cifra su insidia para que incluso Nietzsche la sintiera como la carga más pesada, para que Zaratustra ahogue un grito cada vez que este pensamiento viene a su mente, él, reconocido y honrado por sus animales como «el maestro del eterno retorno»?[2]

---

2. F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Alianza Ed., Madrid, 1981, p. 303.

Una primera tentativa de respuesta: Occidente proclama una *concepción saturnal del tiempo*, cuya geometría adecuada es la línea.

El tiempo que devora, la creación de Goya *Saturno devorando a un hijo* forma parte de nuestra heráldica hasta el punto de que no podemos pensar ni pensarnos al margen de esta imagen familiar, cotidiana, asumida. El tiempo, dios inflexible y cruel, preside nuestra más íntima teología: el subsuelo de nuestras creencias se conmueve ante la posibilidad de un Saturno comedido en su apetito.

La figura voraz ante la cual temblamos, la que enuncia lo fugaz de nuestra existencia, la que nos inscribe en el registro de la caducidad es asimismo la que nos libera de la carga más pesada, la que nos tranquiliza: este instante es irrepetible; todo acontecimiento es singular.

¿Podrían prescindir de este axioma nuestra historia y nuestra política?, ¿nuestra ciencia, nuestra lógica e incluso nuestra poesía? ¿Podríamos prescindir cada uno de nosotros?, ¿nuestros deseos más íntimos, nuestras querencias?

No. Reescribimos el pasado, declinamos el presente, predecimos el futuro. Pero todos estos usos —sean historia, literatura o ciencia— no son sino especificaciones de un único género: *la crónica*. La línea es la metáfora geométrica del calendario, y éste nos recibe en su seno como vianda del Saturno voraz, incontinente, insaciable que constituye nuestro horror y nuestro más secreto sedante. Víctimas y sacerdotes de un dios cruel: el genio atormentado de Goya supo expresar el núcleo —*tremens et fascinans*— de nuestra fe.

* * *

No se trata aquí —como podemos ver fácilmente— de una oposición geométrica. No se trata de elegir entre la línea y el círculo. El problema se plantea en otra dimensión: afecta a la contextura del acontecimiento, a la intelección del instante, al acto, a la decisión. El hecho de que «esta araña y esta luz de luna entre los árboles»[3] amenacen con su insoportable feroci-

3. F Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Dtv/de Gruyter, Munich, 1980, vol. 3, p. 570.

dad, cegadora luminosidad, radica en la posibilidad de pensar su eterno retorno, su multiplicación incesante, la eternidad que les precede, la fatídica promesa de su interminable repetición.

Nada más ajeno al pensamiento, nada más extraño y más poderoso. Nada más intranquilizador.

Denominemos *acontecimiento* a cualquier hecho o ente aislable, individualizable, independientemente del orden a que pertenezca. No importa aquí si se trata de una decisión moral o política, de una batalla, un dolor, una catástrofe, una especie natural, una idea, un milagro. Asociación absolutamente heterogénea, mezcla de realidad e idealidad, voluntad y necesidad, suceso y ficción. Si nos permitimos —a pesar de todo— denominar acontecimientos a todas y cada una de estas entidades dispersas es por considerarlas sometidas a la misma y estricta legalidad, a la que ya hemos aludido con la imagen goyesca de Saturno.

Lo que nos permite pensar tal dispersión bajo la categoría de «acontecimiento» es la construcción temporal a que todo está sometido: su cararácter «momentáneo». A nivel de carácter, la momentaneidad no tiene nada que ver con la medida; no se define en base a criterios métricos sino en base a tres características estructurales: situación, duración e irretornabilidad. Es decir, el carácter momentáneo del acontecimiento nos permite pensarlo como tal siempre que (y sólo cuando) «algo» puede *situarse en el tiempo*, real o ideal (tiempo de historia / tiempo de relato), atribuírsele una cierta *duración* (sea ésta infinitesimal o secular), dando por supuesta la *imposibilidad del retorno*.

Armado de tales características es como el acontecimiento se entrega a la razón, a la valoración y a la crítica. Pensamos acontecimientos, los ordenamos en base a escalas y criterios de clasificación que responden a ese mismo carácter acontecimental; *nos* percibimos como acontecimiento, de esa forma inscribimos nuestro nombre en el registro de la historia. Ulteriores operaciones distribuyen ese registro creando zonas de denominación (acontecimientos biológicos, físicos, éticos, literarios...), niveles de clasificación (acontecimientos importantes, influyentes, relevantes...), fórmulas de conexión (tradicio-

nes, escuelas, familias...). Pero lo que se sitúa a un primer nivel es esa posibilidad que nos hemos dado: pensar significa ejercer un tipo de acción sobre el acontecimiento, dadas sus características de situación, duración e irretornabilidad.

Podemos percibir claramente lo diabólico de la pregunta nietzscheana «¿quieres esto todavía una vez más y aun incontables veces?» (*Willst du diess noch einmal und noch unzählige Male*).[4] ¿Cómo pensar el acontecimiento y a la vez su retorno infinito?; ¿cómo calificar a la araña y a la luz de luna y pensar simultáneamente el retorno eterno del animal, del reflejo, del gesto, de la palabra?

La sola sugerencia del retorno introduce una anomalía en nuestro pensamiento, descubre una herida mucho más profunda de lo que pudiera sospecharse. Ante el retorno se repliega todo nuestro sistema de valores, de creencias, todas nuestras teorías de acción. Lo «otro» de nuestro pensamiento está condensado en la figura atroz del eterno retorno de lo «mismo».

La incontinencia de Saturno es la imagen cruel que nos libera de la angustia del retorno: atribuye un campo al pensamiento sólo en cuanto nos asegura que la historia es irreversible, que el acontecimiento está preso de su carácter momentáneo. En este carácter momentáneo radica, no sólo la posibilidad de nuestros juicios, sino también el signo de nuestras atribuciones de sentido y valor: «Si la Revolución francesa tuviera que repetirse eternamente, la historiografía francesa estaría menos orgullosa de Robespierre».[5]

* * *

Una vez entrevista la faz del retorno en lo que tiene de impugnación cultural, de problematización del pensamiento, se trata de circunscribir su contenido en lo que tiene de más propiamente nietzscheano. ¿Cuál es el sentido de ese pensamiento que irrumpe en la vida de Nietzsche a principio de agosto de 1881 en Sils-María y cuyo apunte lleva como colofón «a 6.000 pies sobre el nivel del mar y a mucha más altura

4. *ibíd.*
5. M. Kundera, *La insoportable levedad del ser*, Tusquets Ed., Barcelona, 1986, p. 11.

sobre todas las cosas humanas»?[6] Tal autoposición a una inaccesible altura ¿quedaría justificada por la interpretación del eterno retorno en términos de ciclo, de círculo, de repetición o retorno en el plano meramente físico, de reactivación ritual? ¿No se trata de figuras, todas ellas, más o menos asumidas en la tradición literaria, filosófica o religiosa? ¿No se trata, y esto es lo más importante, de figuras explícitamente rechazadas por el propio Nietzsche y que, a pesar de todo, se le han atribuido?

El pensamiento del eterno retorno es, sin duda alguna, la más profunda intuición nietzscheana. Así lo constata el propio autor en los textos que corresponden a su gestación y lo confirma en la última de sus obras publicadas. Tal pensamiento fue el reto y el tormento, la tortura y la aurora. Lou Andreas-Salomé narra en su bella obra sobre Nietzsche el pánico con el que éste se refería a su doctrina, el pavor y la fascinación que le producía, la voz queda que utilizaba para referirse a él.[7]

Este pensamiento doloroso, esta doctrina que caracteriza el quehacer y el decir de Zaratustra, se resguarda de fáciles interpretaciones y pretende un lugar de inscripción que no es el de la física, la metafísica o la filosofía de la historia.

Es indudable que la elaboración doctrinal del pensamiento del retorno como pensamiento propiamente nietzscheano está constituida en una pequeña parte por «la problemática de la relación existente entre un contenido temporal finito y el tiempo mismo».[8] Puede también considerarse la hipótesis de un fondo sugerido por las concepciones míticas del eterno retorno (tan magníficamente presentadas por M. Eliade). Y, sin embargo, tal y como muestran los textos elaborados entre 1881 y 1884 —tanto los publicados como los *Nachlässe* de dicho período— el *Wiederkunftsgedanke* adquiere verdadero *peso*, verdadera *gravedad* (se convierte en *Schwergewicht*)[9] en cuanto se

6. F. Nietzsche, *Sämtliche Werke*, vol. 9, p. 494.
7. L. Andreas-Salomé, *Nietzsche*, Zero/Zyx Ed., Madrid, 1980.
8. E. Fink, *La filosofía de Nietzsche*, Alianza Ed., Madrid, 1984, p. 120.
9. Traducimos la palabra alemana *Schwergewicht* como *grave peso* en un intento de conservar el doble sentido con que aparece en los textos nietzscheanos: por una parte se trata de un peso, en el sentido físico de carga, o en el más abstracto de responsabilidad. Por otra parte se presenta como grave en el sentido en que se constituye en centro de gravedad: peso que afirma en tierra, que conserva el equilibrio.

inscribe en el ámbito de las vivencias, en cuanto se formula como pregunta. Es en la pregunta «¿quieres esto todavía una vez más y aun incontables veces?» donde la voluntad aparece como sede consciente del acontecimiento. Es a su través como el individuo se constituye en sujeto de su propia decisión, en cuanto afirma y quiere el eterno retorno. El eterno retorno —podemos formular provisionalmente— se inscribe en la voluntad y constituye la conciencia.

* * *

Creo que éste es el sentido profundo de la intuición del Sils-María; el sentido que impulsa a Nietzsche a escribir en el *Ecce Homo* que este «pensamiento fundamental» es «esa fórmula suprema de afirmación a que se puede llegar en absoluto».[10]

Tales calificativos acentúan la diferencia entre concepción nietzscheana del retorno y aquellas que Zaratustra rechaza en respuesta al enano o a sus animales y que, no obstante, han seguido manteniéndose en buena parte de los estudios sobre Nietzsche.

«Todas las cosas derechas mienten, murmuró con desprecio el enano. Toda verdad es curva, el tiempo mismo es un círculo.» «Tú, espíritu de la pesadez, dije encolerizándome ¡no tomes las cosas tan a la ligera!»[11] La imagen del círculo no capta la problematicidad del retorno; no acierta a imprimir la densidad adecuada a tal pensamiento. Ciertamente pueden encontrarse en Nietzsche las palabras «círculo» o «anillo» (*Kreis*, *Ring*) para referirse a su «pensamiento abismal». Hay que situarlas, como otras tantas expresiones nietzscheanas, a nivel de metáfora, de aproximación plástica a un contenido encubierto.

Nada justifica una interpretación del Retorno en estos términos explícitamente negados por Nietzsche; difícilmente puede fundamentarse la demanda de H. Küng de un contraste del retorno a nivel científico;[12] imposible admitir como nietzschea-

---

10. F. Nietzsche, *Ecce Homo*, Alianza Ed., Madrid, 1985, p. 93.
11. F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, ed. cit., p. 226.
12. H. Küng, *¿Existe Dios?*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1979.

nas las caricaturas que difunden algunas historias de la filosofía; incluso una de las más reputadas obras sobre Nietzsche, me refiero a la ya clásica de E. Fink, comparte, aun considerando en lo que merece su fina argumentación, los vicios de las versiones anteriormente citadas; también para Fink se trata de un problema que afecta al tiempo y su contenido. Un problema que, si no fue totalmente ajeno a Nietzsche, ocupa, cuando menos, un lugar marginal en la compleja desestructuración que el pensamiento del retorno conlleva.

Creo que merece la pena dedicar unas líneas a discutir la presentación crítica que Fink hace del pensamiento del eterno retorno. Tres son las razones que lo aconsejan:

— La importancia de su interpretación en el conjunto de los estudios sobre Nietzsche.
— La convicción de que tal interpretación falsea la doctrina nietzscheana desviándose hacia una problemática ajena.
— La certeza de que tal desvío no se basa sino en un drástico recorte: Fink prescinde de todos aquellos textos en los que Nietzsche elabora el pensamiento del retorno.

Cuatro apartados dedica Fink a la presentación y a la crítica, todos ellos centrados en el marco de exposición de *Así habló Zaratustra*.[13] Anteriormente ha pasado, bien es cierto que de forma fugaz, por *La gaya ciencia*. Paseo infructuoso. Ninguna mención a ese fragmento 341, *Das grösste Schwergewicht*, en el que el retorno se plantea directamente como pregunta a la voluntad; ninguna a la multitud de notas que aparecen en sus cuadernos de los años 1881-82, años en los que sabemos que Nietzsche se debate en la dolorosa gestación de su «pensamiento fundamental». La interrogación, la pregunta a la voluntad, la problematización del sentido, la carga sobre la decisión, que Nietzsche califica de «peso más grave», pasan inadvertidos para un agudo intérprete, como es Fink, hasta tal punto que desaparece toda referencia a aquellos fragmentos que sitúan la problemática del retorno en un lugar diferente a

13. E. Fink, *op. cit.*, pp. 98-140.

aquel otro en el que Fink pretende evaluarlo; un lugar infinitamente más fecundo, evidentemente más tortuoso.

«En verdad aquí se trata exclusivamente del eterno retorno de lo mismo»,[14] escribe Fink aludiendo a la tercera parte de *Así habló Zaratustra*. Aunque, matiza, sólo dos de sus dieciséis capítulos tratan temáticamente de él. El recorrido por esta tercera parte se centra sobre todo en los capítulos «De la visión y el enigma», «El convaleciente», «Del gran anhelo» y «Los siete sellos (o: la canción de "Sí y Amén")». El itinerario es indudablemente sugerente, el trayecto sinuoso. El episodio de referencia es aquel en el que Zaratustra discute con el enano al lado del portón llamado Instante, punto de convergencia de esas dos eternidades que son el presente y el futuro.[15] De este fragmento extrae Fink lo que a su juicio constituye la problemática central del retorno —y a la que ya hemos aludido—, la relación existente entre un contenido temporal finito y el tiempo mismo. Éste es el blanco de una crítica sagaz y bien fundamentada. Cabe preguntarse ¿es éste el problema de Nietzsche?, ¿es éste el problema del Retorno?

Concedamos que Nietzsche pretendió un aval científico para su idea del retorno y que en ciertos pasajes confiere al problema del tiempo un raro protagonismo. Puede, aun así, asegurarse que tal versión de la idea del retorno no vino sino a complicar un pensamiento que se formula como pregunta y que pretende ser, como más adelante expondremos, una respuesta al nihilismo. El fragmento 341 de *La gaya ciencia*, elaboración de los pensamientos que recogen los *Nachlässe* de 1881/82, se plantea como una pregunta individual e ineludible dirigida al hombre como sujeto de/a decisiones, acciones, pasiones y vivencias. La pregunta no se responde mostrando la imposibilidad física del retorno sino haciéndose cargo de su mera posibilidad. Lo que Nietzsche plantea es un problema de perspectiva: nos confronta ante el rostro de una realidad desfigurada por el peso excesivo del retorno, nos presenta un modelo según el cual vincularse a una decisión o aceptar como propia una vivencia supone prefigurar la eternidad.

---

14. *Ibíd.*, p. 100.
15. F. Nietzsche, *Así habló...*, pp. 225 ss.

La lectura de Fink elimina el traumatismo del pensamiento nietzscheano conviertiéndolo en un nuevo problema teórico, en una paradoja.

* * *

El eterno retorno —hemos afirmado— se inscribe en la voluntad y constituye la conciencia. Quiere decir esto que, tal y como Nietzsche lo presenta, el Retorno no tiene la contextura de la argumentación científica, quiere decir que no habla de cosas —por más que esto sorprenda—, quiere decir que no se sugiere como proposición afirmativa sino como interrogación, como pregunta.

Esta araña y esta luz de luna entre los árboles podrán perder para siempre su entidad actual, podrán dispersarse para siempre en la nada de los acontecimientos, pero no así su presencia afirmada por la voluntad.

Con la doctrina del retorno Nietzsche pretende superar toda moral heterónoma, toda moral referida a un código; pretende dotar a la voluntad individual de la capacidad de crear valores, de generar sentido para cada acontecimiento. Los acontecimientos (en cuanto acontecimientos significativos) no se dan *en* la historia sino *para* una voluntad. La historia queda descalificada como tendencia, como conductora de sentido, como tribunal. No hay historia sino dispersión de acontecimientos que una voluntad autónoma afirma, valora y quiere en la medida misma en que quiere su eterno retorno.

Aquí radica lo subversivo, lo impensable, lo intranquilizador del pensamiento de Nietzsche. Aquí «el peso más grave» se pretende criterio de acción y decisión:

> Qué sucedería si un día o una noche un demonio se te acercase furtivamente en tu más solitaria soledad y te dijera: «Esta vida tal y como ahora la vives y la has vivido, deberás vivirla aún otra vez más e innumerables veces; y en ella no habrá nada nuevo, sino que cada dolor y cada placer, y cada pensamiento y cada suspiro, y todo lo indeciblemente grande y pequeño de tu vida debe retornar a ti, y todo en el mismo turno y sucesión —y de la misma forma esta araña y esta luz de luna entre los árboles, y también este instante, y yo mismo—. El eterno reloj de

arena de la existencia es volteado siempre una vez más —y tú con él, mota de polvo en el polvo—». ¿No te arrojarías por tierra crujiéndote los dientes y maldiciendo al demonio que así habló? ¿o has vivido alguna vez un prodigioso instante en el que le hubieses podido responder: «Tú eres un Dios y nunca he oído nada más divino»? Si aquel pensamiento se apoderase de ti, podría, tal como tú eres, transfigurarte o tal vez aniquilarte; la pregunta al respecto de todas y cada una de las cosas «¿quieres esto todavía una vez más y aun incontables veces?», pesaría sobre tu actuar como el peso más grave. O ¿cómo deberías estimarte a ti mismo y a la vida para no desear nada más que esta última, eterna confirmación, esta rúbrica?[16]

Se trata de un pensamiento temible; pensamiento que vincula amor a sí mismo y a la vida, que se formula en soledad y exige una respuesta privada. La proyección poética de este texto, su complemento metafórico en *Así habló Zaratustra*, da cuenta del horror que acompaña a la idea del retorno:

Y, en verdad, lo que vi no lo había visto nunca. Vi a un joven pastor retorciéndose, ahogándose, convulso, con el rostro descompuesto, de cuya boca colgaba una pesada serpiente negra.

¿Había visto yo alguna vez tanto asco y tanto lívido espanto en *un rostro*? Sin duda se había dormido. Y entonces la serpiente se deslizó en su garganta y se aferraba a ella mordiendo.

Mi mano tiró de la serpiente, tiró y tiró: —¡en vano! No conseguí arrancarla de allí. Entonces se me escapó un grito: «¡Muerde! ¡Muerde! ¡Arráncale la cabeza! ¡Muerde!» —éste fue el grito que de mí se escapó, mi horror, mi odio, mi náusea, mi lástima, todas mis cosas buenas y malas gritaban en mí con *un solo grito*— [...].

—Pero el pastor mordió, tal como se le aconsejó mi grito; ¡dio un buen mordisco! Lejos de sí escupió la cabeza de la serpiente: —y se puso en pie de un salto—.

Ya no pastor, ya no hombre —¡un transfigurado, iluminado, que *reía*! ¡Nunca antes en la tierra había reído hombre alguno como él rió!

Oh hermanos míos, oí una risa que no era una risa de hombre —y ahora me devora una sed, un anhelo que nunca se aplaca.

---

16. F. Nietzsche, *Sämtliche Werke*, vol. 3, p. 570. Trad. P.L.

Mi anhelo de esa risa me devora: ¡oh, cómo soporto el vivir aún! ¡Y cómo soportaría el morir ahora![17]

El pensamiento del retorno, tal como lo muestran los textos citados, encuentra su lugar de inserción en el hombre: en su voluntad o en su garganta. El «pensamiento de los pensamientos» funciona esencialmente como «principio de desestructuración de las jerarquías internas y externas al sujeto, actualmente vigentes».[18] Hacerse cargo del pensamiento del retorno, en lo que tiene de promesa y de amenaza, supone ciertamente romper las ataduras de la conciencia a una moral heterónoma referida a un código; pero también supone la ruptura con la conciencia jerarquizada, modelada por la añoranza de valores permanentes y esquemas absolutos; supone crear el valor en el momento mismo de la acción, insertar en una voluntad que quiere el retorno la afirmación simultánea del sentido y de la conciencia.

No hay para Nietzsche ninguna jerarquía estable de valores, ningún punto arquimédico donde situarla; la «muerte de Dios», anunciada en el fragmento 125 de *La gaya ciencia*, incomprensible en todas sus dimensiones para los ateos satisfechos y aproblemáticos que pueblan la aldea, resume para Nietzsche la ruptura de toda instancia fiable: el Dios muerto ha arrastrado en su caída todo valor, todo horizonte, todo mañana. El estruendo de tal evento ha convertido en fábula tanto la utopía como el fundamento.

Ausencia de Dios. *Nihilismo*. Nietzsche pretende reinventar el sentido y el valor tras el ocaso. No se trata de ocupar el lugar vacío del Dios muerto. No existe tal lugar. El pensamiento del retorno —serpiente enroscada a la voluntad— se le revela a Nietzsche como pensamiento en el que la acción cobra peso, como pensamiento a través del cual el acontecimiento se densifica, se inscribe de una vez para siempre en y por una voluntad que lo quiere como retorno.

* * *

17. F. Nietzsche, *Así habló...*, pp. 227-228.
18. G. Vattimo, *Las aventuras de la diferencia*, Ed. Península, Barcelona, 1986, p. 95.

El acontecimiento es mudo. Por sí mismo carece de sentido y de valor, de significado; no enuncia su razón de ser o de suceder. Centellea un momento y se pierde para siempre. Los acontecimientos no disponen sistema o conjunto; no describen una trayectoria ni aspiran a una finalidad; no obedecen a destino alguno.

Este carácter vacío del acontecimiento (su fragilidad, su testarudo silencio, su manifiesta carencia) es la figura misma de la nada. Pues la nada no es la ausencia de acontecimientos, sino su desmedida proliferación, su presencia sin criterio, su multiplicación anómica. Contra ella blanden hombres y dioses esa ortopedia que llamamos cultura.

Todo lo que de cultural tiene la existencia humana (todo lo que de humana tiene la existencia) está contenido en el imperativo divino de someter el mundo (Gn 1, 28). Dios es la figura máxima del criterio, y el hombre ha de realizar el plan de Dios: la voluntad de Dios es la ley que somete la dispersión del acontecer, autentifica acontecimientos significativos y desautoriza otros. Es en contacto con esta radical heteronomía de la voluntad divina como los acontecimientos se configuran, cobran sentido, son susceptibles de evaluación. Como grado sumo de la ley, la voluntad de Dios, es el modelo ejemplar del código: diseña un plan para la historia, enuncia un propósito, señala una meta, distribuye el espacio de lo permitido y lo prohibido. No hay acontecimiento que se escape a la mirada panóptica de Dios, que no se inscriba en su registro, que no reciba su sanción, su aprobación o su repulsa.

«Si Dios no existe, todo está permitido», todo acontece sin ley ni razón de tal acontecer, todo sucede sin criterio ni medida. Este es el tenor que tiene el anuncio de la «muerte de Dios» en el fragmento 125 de *La gaya ciencia*:

> ¿Dónde está Dios?, gritó, ¡yo os lo voy a decir! Nosotros le hemos matado —¡vosotros y yo! ¡Todos nosotros somos sus asesinos! Pero ¿cómo hemos hecho esto? ¿Cómo hemos sido capaces de bebernos todo el mar? ¿Quién nos ha dado la esponja para borrar el horizonte? ¿Qué hacemos ahora que hemos desencadenado esta tierra de su sol? ¿Hacia dónde se mueve? ¿Hacia dónde nos movemos nosotros? ¿Lejos de todos los soles?

¿Nos caemos sin cesar? ¿Hacia atrás, de lado, hacia adelante, hacia todas las partes? ¿Hay todavía un arriba y un abajo? ¿No erramos como a través de una interminable noche? ¿No nos alienta el vacío? ¿No hace más frío? ¿No se hace la noche sin cesar más cerrada? ¿No han de ser encendidas linternas a mediodía?[19]

El anuncio carece del entusiasmo, de la euforia moderna que ve en el hecho de la «muerte de Dios» la liberación de las cadenas, la huida de la superstición, la superación de tal o cual estadio, la mayoría de edad, la vía abierta al progreso. El loco lamenta la ignorancia feliz y confiada de sus vecinos cuerdos.

La muerte de Dios supone, a juicio de Nietzsche, la gran ausencia, el advenimiento el nihilismo. Sin voluntad ni conciencia, los acontecimientos se liberan en una multiplicidad sin medida, sin criterios, sin significado, sin sentido, sin valor. Los sustitutos posibles del Dios muerto provocan la risa y el desasosiego de un Nietzsche que se sitúa a distancia: la pérdida del horizonte vacía la propuesta de la modernidad, que celebra el deicidio sin reparar en sus consecuencias.

La constatación de Nietzsche cobra para nosotros valor profético. Herederos de la Ilustración desencantada, hemos visto sucederse diversas soteriologías: euforia de la raza, utopía técnica, Estado de Bienestar, revolución proletaria...; pero todas estas propuestas han mostrado seguidamente su insuficiencia o su barbarie. Carecemos de centro de gravedad, de proyecto; ninguna suerte de religiosidad postdivina ha venido a seducir al hombre (post)moderno. El inventario de nuestras conquistas es tal vez numeroso, difícilmente mensurable. Ante la pregunta por el sentido palidece nuestro orgullo de tecnócratas satisfechos: «Éste es el problema: que fuera de la idea de totalidad, los fenómenos no pueden ser articulados sino de modo fragmentario, serial... Y ese mundo pulverizado por la muerte de Dios es lo que llamamos realidad: un conjunto de fenómenos, de cosas que pasan, que en mayor o menor medida pueden ser explicados en su funcionamiento,

19. F. Nietzsche, *Sämtliche Werke*, vol. 3, pp. 480-481. Trad. P.L.

pero que no tienen sentido, y cuyo único valor es un precio en el mercado».[20]

El nihilismo se presenta como la cara oculta de la modernidad, su más íntimo secreto encubierto por ficciones de sentido, por simulacros de realidad significativa: la unidad de la historia, la fe en la razón, el escaparate del progreso...; esquemas que difícilmente pueden dar cuenta de sus propias pretensiones, en ningún caso de su fundamento último. El denodado esfuerzo moderno que produce toda suerte de relatos unitarios, evidencia el más acentuado de los vacíos de la modernidad: la ausencia de criterios de valor y sentido. El pensamiento postmoderno, esa figura aún enigmática y siempre molesta, no se presenta principalmente como contramodernidad, sino como conciencia reposada de la modernidad sobre sí misma; no es tanto su repulsa como su reverso despiadadamente realista.

Nietzsche percibió el nihilismo moderno, la falta de fundamento, la proliferación de acontecimientos sin sentido. El pensamiento del retorno, la idea tal vez más antimoderna de Nietzsche, replantea el problema del sentido de los acontecimientos en cuanto referidos a la voluntad que decide su valor: lo que digo, lo que asumo, mis vivencias todas, carecen de sentido, son meros acontecimientos que se pierden inexorablemente en el registro imposible del tiempo, a no ser que mi voluntad se ate a ellos deseando su eterno retorno.

La pregunta nietzscheana escapa de la ficción moderna al afirmar la imposibilidad de todo universalismo y situarse ante el reto de dar sentido a las propias acciones. Si todos hemos matado a Dios, si hemos perdido el horizonte, si carecemos de meta, si hemos abandonado el código que regía nuestros actos, se trata ahora de plantear una nueva exigencia, esta vez individual: valorar la propia acción, dar sentido a la propia decisión, vinculándose a ellas por toda la eternidad. Detener el flujo caótico de los acontecimientos, constituirse como conciencia a través de la voluntad que quiere el retorno, tal es la propuesta de Nietzsche: «sólo puedo ser yo mismo queriendo libremente mi vida necesariamente revivida».[21]

---

20. M. Morey, *Camino de Santiago*, Ed. FCE, Madrid, 1987, p. 36.
21. P. Klossowski, *Tan funesto deseo*, Ed. Taurus, Madrid, 1980, p. 21.

La conciencia así constituida (por la voluntad) no persigue ninguna meta futura, no obedece a ninguna ley universal, a ningún código. La voluntad se afirma «haciendo de la repetición el objeto mismo del querer».[22] No se trata de querer esto o aquello sino de quererse a sí mismo y a la vida, de sujetarse a la propia decisión, de querer hasta el punto de querer el eterno retorno de lo querido.

Situada en el espacio de la voluntad, la idea del retorno sugiere un formalismo que transgrede al kantiano: «aquello que quieras, quiérelo de tal forma que lo quieras como eterno retorno»;[23] o como lo formula Reinhard Löw —que utiliza la expresión «imperativo categórico» para referirse al pensamiento nietzscheano del retorno—: «Actúa de tal forma que puedas querer actuar así de nuevo por toda la eternidad».[24]

El universalismo imposible —trasunto moderno y secular de Dios— se complace en la nostalgia: afirma orgulloso haber matado a Dios, mientras pretende conservar para sí los divinos atributos. Pero tal espejismo es vano: «no hay totalidad alguna posible ya que pueda ser pensada como absoluta si Dios ha muerto, porque Dios es precisamente la garantía y aval para que el pensar pueda darse bajo el régimen de la unidad, en la medida en que la idea de Dios era puesta como la unidad absoluta de la condición de todos los objetos de pensamiento. Sin tal idea los fenómenos están sin redención...».[25]

El imperativo nietzscheano excluye consecuentemente la universalidad posible de la conducta (¿cómo pretender la validez universal de una máxima moral?); afirma que los propios actos, las propias elecciones, han de tener valor para uno mismo, han de estar dotados de sentido. En el mundo del retorno no hay lugar para el pecado puesto que no existe ningún referente divino. Tampoco hay lugar para el arrepentimiento, tampoco para el perdón: la acción autentificada por la conciencia que quiere el retorno multiplica su vigencia por toda la eternidad: «Si cada uno de los instantes de nuestra vida se va a

---

22. G. Deleuze, *Diferencia y repetición*, Ed. Júcar, Madrid, 1988, p. 44.
23. *Ibíd.*, p. 46.
24. R. Low, «Die Aktualität von Nietzsche, Wissenschaftskritik», en *Merkur*, vol. 38, 1984, p. 400.
25. M. Morey, *op. cit.*, p. 36.

repetir infinitas veces, estamos clavados a la eternidad como Jesucristo a la cruz. La imagen es terrible. En el mundo del retorno descansa sobre cada gesto el peso de una insoportable responsabilidad. Ese es el motivo por el que Nietzsche llamó a la idea del retorno el peso más grave (*das schwerste Gewicht*)».[26]

La demanda de Nietzsche es tremenda: un instante prodigioso (*ungeheurer Augenblick*), un pestañeo de locura para afirmar la decisión y clavarse a ella: morder la cabeza de la serpiente.

En un instante de locura se pierde un imperio o se gana la eternidad: se vende la primogenitura por un plato de lentejas, se roba el fuego a los dioses, se hipoteca el alma, se jura amor eterno. Un instante de locura amenazado de eterna repetición, solidificado como eterno retorno, cobra una perspectiva diferente: no se disipa en el tiempo lineal de la historia; no caben el perdón, la redención, la piedad o el olvido. Querer el retorno significa afirmar la vida desde la decisión tomada, desde el acto querido. En ausencia de un código que prescribe el actuar, de una utopía que mistifica el sacrificio, de una causa que da sentido a la opción, la voluntad se hace cargo de los acontecimientos dispersos y los unifica en torno a la afirmación del instante querido. El retorno impugna despiadadamente la concepción económica de la moral, la aritmética del valor. El instante reificado por su repetición eterna tiene la textura del peso ineludible: un acto no es la corrección diferida de otro; treinta años de cárcel no suman un homicidio, el arrepentimiento no borra la culpa. Lo que se vive como culpa retorna siempre como tal, y el arrepentimiento aparece como instante inconmensurable que retorna a su vez. Las alegrías y las penas, el suspiro y la idea, la palabra y el gesto, se encadenan definitivamente a la voluntad y constituyen la conciencia, asumen la forma monstruosa de la necesidad. La locura de un instante se perpetúa sin remedio.

El asentimiento al retorno imprime a cada instante el sello de la eternidad: carga excesiva, moral despiadada que solicita al superhombre.

---

26. M. Kundera, *op. cit.*, p. 12.

¡Ingenuidad el pensar que Nietzsche predica el relativismo! Son nuestros códigos los que padecen tal enfermedad: pretendemos aferrarnos a ellos a pesar de la evidencia de su historicidad, juramos por valores «absolutos» cuya fecha de nacimiento podemos consignar fácilmente. El trabajo genealógico de Nietzsche puso de manifiesto la trastienda de nuestros códigos morales; el psicoanálisis nos enseñó impúdicamente el más allá inconsciente de nuestras conductas; el marxismo trabajó con frialdad sobre el soporte socioeconómico de nuestra cultura.

En este contexto cultural, el pensamiento del eterno retorno manifiesta su fuerza crítica, su poder desenmascarador: una hipótesis diabólica, una insidiosa pregunta, ponen de manifiesto aquello que pretendemos ocultar, nos hacen temblar ante la sola idea del acontecimiento repetido, de la responsabilidad eternizada.

No importa tanto la cientificidad del retorno; lo que aturde nuestros oídos es el eco de la pregunta y el espacio íntimo en que se inscribe.

De la misma forma que referimos el valor de las mercancías al valor abstracto de la moneda, hemos pensado el valor de los actos y el sentido de los acontecimientos en función de un referencial absoluto, cuya ruptura nos sume en la más profunda perplejidad. Cabe el nihilismo: en ausencia de referente todos y cada uno de los acontecimientos tiene la contextura meramente fáctica del hecho. El pensamiento del retorno, antimoderno por cuanto asume la ruptura del universalismo, se presenta a la vez como superación del nihilismo: en la medida en que tal pensamiento vincula la voluntad al retorno eterno del acontecimiento querido transforma tanto al individuo como su relación con el mundo:

> «Pero si todo es necesario ¿qué puedo disponer al respecto de mis actos?» El pensamiento (*Gedanke*) y la creencia es un grave peso que presiona sobre ti junto a todos los demás pesos y aún más que ellos. ¿Dices que el alimento, el lugar, el aire, la sociedad te transforman y te determinan? Entonces tus opiniones (*Meinungen*) lo hacen mucho más, pues ellas te determinan al respecto de ese alimento, lugar, aire, sociedad. Si tú asumes

el pensamiento de los pensamientos, ello te transfigurará: para todo lo que quieres hacer, la pregunta: «¿quiero hacerlo incontables veces?», es el peso más grave.[27]

La pregunta que nos acomete en nuestra más solitaria soledad, nos presenta un instante inconcebible en el que habríamos de decidir el eterno retorno de cada una de nuestras decisiones. Este pensamiento abismal se constituye a juicio de Nietzsche en nuevo marco de referencia para valorar la acción; un impensable centro de gravedad de toda la existencia, un peso insoportable sobre el más pequeño de los actos.

El retorno confiere peso al acto y gravedad a la existencia que en cada acto afirma la eternidad. El más grave de los pesos adquiere así un doble significado: cada acontecimiento solidifica su textura, presiona eternamente sobre la voluntad que quiere su retorno; la voluntad que no quiere sino el retorno de lo querido adquiere su figura y su equilibrio en función de esta nueva fuerza de gravedad.

En la medida en que la voluntad se anuda a cada instante, se coagula en cada decisión, se gana y se pierde en repeticiones eternas, Nietzsche afirma una religiosidad del retorno: esfera infinita cuya circunferencia está en todas partes y el centro en ninguna.

II

Hemos visto cómo Nietzsche afirma la irrupción inesperada del «pensamiento del retorno». P. Klossowski confirma esa mágica, casi onírica espontaneidad: «El pensamiento del Eterno Retorno de lo Mismo le viene a Nietzsche como un *sueño brusco*, a merced de una *Stimmung*, de una cierta tonalidad del alma».[28]

Esta concepción, que individualiza el pensamiento del retorno y lo eleva al rango de acontecimiento único, dotándole

27. F. Nietzsche, *Sämtliche Werke*, vol. 9, p. 496. Trad. P.L.

28. P. Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Ed. Mercure de France, París, 1969, p. 93. Valiosas aportaciones sobre el tema se encuentran también en el libro del mismo autor *Tan funesto deseo*, Taurus, Madrid, 1980, pp. 7 ss. y 141 ss.

de un halo de trascendencia e irrepetibilidad en parentesco con las «iluminaciones» y conversiones religiosas, no destaca suficientemente el lugar propio de la idea del retorno en el conjunto del pensamiento nietzscheano, que es donde cobra su verdadera y radical importancia.

Como ya viera Heidegger ese conjunto está constituido por la *muerte de Dios*, el *nihilismo*, la *voluntad de poder* y el *eterno retorno*. Y los cuatro elementos conforman una unidad teórica que, a partir de *La gaya ciencia*, se convierte en el análisis más poderoso de la modernidad ilustrada.

Sólo metodológicamente se pueden aislar estas cuatro ideas aparentemente autónomas. El resultado es: un primer momento negativo, diagnóstico y eminentemente crítico constituido por la muerte de Dios y el nihilismo (momento del *vaciamiento ontológico*), y un segundo momento positivo, constructivo, constituido por la voluntad de poder y el eterno retorno (momento de la *hermenéutica radical*).

La fuerza del pensamiento nietzscheano consiste en poner a la Ilustración ante el espejo en el que se refleja su propia indigencia y, a partir de los escombros, proponer una alternativa de recuperación del sentido en una época que se reclama postmetafísica.

Dialéctica y voluntad de poder

El marco filosófico de la modernidad ilustrada es el de la *crítica*. Su posibilidad radica en la erosión definitiva del modelo metafísico-teológico tradicional y el cuestionamiento simultáneo tanto de los constructos cognoscitivos como práctico-institucionales. Nietzsche utiliza la imagen de la *muerte de Dios* para referirse a la crisis del modelo metafísico en su conjunto, así como a sus consecuencias teóricas. Se trata, en cualquier caso, del mismo proceso que a partir de Weber será tematizado como secularización o desencantamiento.

El criticismo kantiano, el idealismo hegeliano, el materialismo histórico son algunas de las consecuencias teóricas de la «muerte de Dios», y ocupan su lugar en la medida en que pretenden una fundamentación racional para aquellos ámbitos

de la experiencia humana cuya legitimación había sufrido menoscabo con la pérdida de credibilidad del soporte metafísico.

La unidad perdida se acaricia ahora considerándola como un duro camino de la razón humana a lo largo de la historia. Los atributos del Dios destituido se depositan sobre el sujeto humano, si bien la consecución definitiva de la identidad del hombre consigo mismo, dotado de los atributos que legítimamente le pertenecen, se hace depender del progreso de la historia entendida como compleción y perfeccionamiento.

Los supuestos del hombre divinizado y de la historia como «camino de perfección» se presentan como soporte necesario de la filosofía crítica en cada una de sus formas. De ellos se deduce la posibilidad de fundamentación del sentido, el valor y la verdad en la medida en que las acciones humanas se aproximen o distancien de la meta de la historia.

El desacuerdo de Nietzsche para con tales supuestos y para con el marco teórico de la modernidad[29] en su conjunto es conocido. No escasean en su obra las críticas al hombre moderno, así como las caracterizaciones agresivas de la modernidad percibida como época de decadencia.

Es ya en el «acontecimiento inicial» donde la visión de la modernidad y la de Nietzsche se separan radicalmente. Para los modernos, la «muerte de Dios» supone el amanecer de las posibilidades propiamente humanas, «el abandono del hombre de su culpable incapacidad»,[30] la salida del dogmatismo, la necesidad de una nueva fundamentación para recuperar los valores eternos.

Nietzsche, por el contrario, presenta la muerte de Dios como caída de la piedra angular, de la clave de bóveda de todo el edificio de la metafísica tradicional. No hay posibilidad de revitalizar categorías y valores que encontraban su lugar en un edificio del que ya sólo quedan ruinas. El propio hombre, en quien la modernidad deposita sus esperanzas, es algo que tie-

---

29. Hablamos de *modernidad* sin ulteriores matizaciones para evitar una innecesaria sobrecarga de adjetivos. Tanto por la caracterización antecedente como por lo que venimos afirmando, es claro que nos referimos a la *modernidad ilustrada*, que todavía hoy se insinúa como representante única del conjunto moderno. Véase al respecto mi libro *La modernidad cansada*, Libertarias, Madrid, 1994.

30. I. Kant, *Was ist Aufklärung?*, Reclam Verlag, Stuttgart.

ne que ser superado. La muerte de Dios es el episodio final de una historia que conduce —inexorablemente— al ocaso simultáneo del «mundo verdadero» y del «mundo aparente» (el mundo de Dios y el mundo del hombre son el prólogo necesario a la culminación del nihilismo —y a la posibilidad de superación).[31]

Frente a la metafísica y sus formas rezagadas la filosofía de Nietzsche presenta un desplazamiento radical, una nueva ubicación más allá de los viejos valores, virtudes y verdades.

Nietzsche se presenta como ruptura, como motivo de escándalo, como nuevo comienzo. No hace una lectura de la historia que descubre finalmente su esqueleto de razón y sentido, de una historia como progreso infinito del hombre en busca de su identidad. Si la dialéctica (en sus diferentes versiones) es la forma más acabada de pensamiento progresivo, la lógica del desarrollo histórico, cabe decir que el pensamiento de Nietzsche es profundamente antidialéctico.[32]

El fundamento de la dialéctica es la confianza en llegar a la verdad absoluta por la acumulación y superación de verdades relativas: un proceso histórico en el que cada síntesis escala un peldaño y se aproxima al absoluto y en el que cada verdad contribuye a la consecución del fin último, la Verdad.

Tanto el esquema general como la terminología dialéctica son ajenas a Nietzsche, para quien la verdad es «una multitud móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos, así pues, una suma de relaciones humanas que han sido poética y retóricamente potenciadas, traducidas, adornadas, y que tras un largo uso fungen como sólidas, canónicas y obligatorias para un pueblo. Así pues, las verdades son ilusiones que se ha olvidado que lo son, metáforas desgastadas que han perdido su fuerza sensible, monedas ya sin efigie consideradas como algo puramente metálico».[33] No ya la historia como superación indefinida de verdades parciales, sino la historia como memoria de las mentiras abandonadas y sustituidas por otras mentiras.

---

31. F. Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, Alianza, Madrid, pp. 51-52.

32. Para la controversia de Nietzsche y la dialéctica, G. Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona.

33. F. Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, en A. Ortiz-Osés, *Metafísica del sentido*, Deusto, Bilbao, 1989.

No hay sentido en la historia, sino acumulación innecesaria, abigarramiento, confusión.

La hermenéutica radical de Nietzsche se afana en sacar las conclusiones máximas de esta concepción de la verdad entendida como mera convicción, como esquema sígnico de un hombre, un pueblo, una época, sin más valor que el de su mera vigencia (por la que ha de luchar). «No hay hechos, sólo interpretaciones»,[34] vaciamiento ontológico que imposibilita cualquier realismo, incluso en su cauta versión fenomenológica. Frente al realismo metafísico, la fenomenología, el positivismo, Nietzsche opone aquí el grado cero del ser, del fenómeno, del hecho, a la proliferación incansable de las interpretaciones, la génesis discursiva, la *poiesis* de las convicciones, el proceso de su producción, la lucha por su supremacía: «cada una de las convicciones tiene su historia, sus formas previas, sus tentativas y fallos: *deviene* convicción después de *no* serlo durante largo tiempo, después de *apenas* serlo durante un tiempo más largo *todavía*».[35]

Desde esta perspectiva, en la que insistiremos, es imposible la superación dialéctica, la síntesis superadora, la *Aufhebung*, en el sentido hegeliano. De hecho, cuando Nietzsche habla de superación, utiliza preferentemente el verbo *überwinden*. Mientras el primero, *aufheben*, acentúa el sentido de elevación, de superación respetuosa que recoge y asimila el elemento permanente del estado anterior, el segundo, *überwinden*, vincula la superación a la lucha en la medida en que superar significa aquí vencer, superponerse, anular. La concepción sofista de la verdad como victoria no está completamente ausente del texto nietzscheano. El motivo dialéctico de la reconciliación, de la síntesis, es totalmente ajeno a un Nietzsche para quien el vaciamiento ontológico exime a la verdad de pagar el precio de la adecuación a la vez que la ausencia de ideal libera a las verdades de la servidumbre a la finalidad y al progreso.

El dinamismo de las interpretaciones, la supervivencia de las convicciones, carecen de lógica. Su ámbito formal es la estrategia. Como para Heráclito, para Nietzsche es la guerra el

---

34. F. Nietzsche, *Sämtliche Werke*, Dtv/de Gruyter, Berlín, 1977, vol. 12, p. 315.
35. F. Nietzsche, *El Anticristo*, Alianza, Madrid, p. 94.

padre de todas las cosas. Y el motor de la proliferación de verdades, de su pervivencia y de su ocaso, es la «voluntad de poder», cuya prioridad afirma Nietzsche a lo largo de toda su obra, a pesar de no haber sistematizado los fragmentos que debían constituir su estudio monográfico. La «voluntad de poder» refiere al principio dinámico de la vida en todas sus manifestaciones: vida y voluntad de poder no se relacionan en base al modelo substancia-atributo; es decir, la voluntad de poder no es el atributo de la vida sino la vida misma en devenir, en desarrollo, en expansión. No es correcto hablar del ser de la vida, o de la vida como substancia. La vida, en cuanto devenir eterno, es, en cada una de sus dimensiones, voluntad de poder. Pero *vida* es el todo, al que cada elemento está encadenado.[36]

En la tradición moderna «lo verdadero es el todo. Pero el todo es sólo la esencia completada en su desarrollo. Se puede decir de lo absoluto que es esencialmente resultado, que sólo al final es lo que es en verdad; y su naturaleza consiste precisamente en eso, en ser real, sujeto o devenir de sí mismo».[37] De las verdades a la Verdad, de la caída a la identidad, la historia define el camino del perfeccionamiento progresivo en el que, bien el concepto, bien el trabajo, concurren como medio para superar la alienación. Cada estadio superado tiene un índice que le remite a la consumación del proceso gracias a la reconciliación dialéctica, al trabajo de la razón (o a la razón del trabajo): al final de la historia, una mirada retrospectiva podrá descubrir las huellas del prolongado esfuerzo hacia el absoluto y reconocer en cada fragmento abandonado una sombra de totalidad al fin desvelada.

El mecanismo de superación es diferente en Nietzsche. Ya hemos aludido a la característica fundamental de la superación (*Überwindung*) nietzscheana: no procede por síntesis sino por anulación, no busca la reconciliación sino la victoria. Su dinámica no es la de la razón como hilo conductor de la historia, sino la voluntad de poder. Superar las verdades, las con-

---

36. A propósito del todo frente a la finalidad, F. Nietzsche, *Crepúsculo...*, pp. 69-70.

37. W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Reclam, Stuttgart, 1987, pp. 22-23.

vicciones, la moral, los afectos; el propio hombre es algo que tiene que ser superado. Siempre sin reconciliación y sin rencor; siempre de forma radical, sin piedad pero sin venganza.

Porque la voluntad de poder rechaza cualquier lectura sentimental, cualquier antropologización. La voluntad de poder es el «querer» de la vida, el «querer» del todo. La voluntad propia de la vida es la voluntad de poder (no la voluntad de vivir, como pensaba Schopenhauer. ¿Cómo va a querer vivir lo que ya vive?, se pregunta Nietzsche). La vida quiere poder, quiere verdades, virtudes, moral, al hombre..., y quiere que las verdades, las convicciones, la moral, el hombre..., sean superados (*überwinden*). La voluntad de poder no es, por lo tanto, antropologizable. Como no lo es el *horror vacui*, la simpatía de los elementos, el amor y el odio de Empédocles, la inercia o la fuerza de gravedad. Son fuerzas impersonales, extrahumanas. El hombre se halla inscrito en ellas, sometido a ellas por pertenecer al conjunto de los elementos, al reino de los sólidos, a la vida. El peligro de la voluntad de poder radica en su interpretación en clave antropológica. La lectura nacionalsocialista es un ejemplo de ello: un hombre, una raza, un pueblo, como concreción de la vida; la voluntad de poder, consecuentemente, como voluntad del hombre, voluntad del pueblo, voluntad de la raza. Este prejuicio antropológico que hace a la voluntad de poder extraordinariamente operativa en el plano político es la consecuencia de una metafísica esencialista ajena a la filosofía de Nietzsche.[38]

Considerada, en cambio, como principio dinámico de la vida, como ley de expansión y de desarrollo, la voluntad de poder se presenta como «algo» plástico, maleable: sirve a la creación y a la destrucción, se puede condensar en un universo simbólico que lucha por su vigencia, en un conjunto institucional que acaricia la eternidad, en un sistema de producción que establece y regula relaciones múltiples entre los hombres y

38. Se quiere decir con ello que el aprovechamiento ideológico que los nazis hicieron de la voluntad de poder tiene la misma credibilidad que si hubiesen fundado su expansión en la fuerza de inercia, definida ésta como la dificultad que impone un cuerpo para variar su estado de movimiento. Podría explicar las dificultades del ejército para detenerse ante la frontera austríaca o polaca, por ejemplo, y justificar la detención en la Unión Soviética por el rozamiento acumulado.

para con la naturaleza. Se trata en cada caso de la imposición de un conjunto de fuerzas: segmento de devenir que ha de ser superado (*überwinden*) en la medida en que otro conjunto de fuerzas lucha por una configuración hegemónica diferente.

De las verdades dice la voluntad de poder que son una correlación de fuerzas (al igual que los valores, las leyes...), objeto de acoso, susceptibles de desplazamiento, siempre prestas a la defensa. La historia no es el despliegue del sentido, sino la crónica de múltiples batallas, de múltiples cambios, de una pluralidad de estados que no esconden la cifra secreta de la eternidad.

La muerte de Dios ha sido entendida por la modernidad como un progreso, el triunfo de la razón, la posibilidad de construir el mundo a imagen y semejanza del hombre. La secularización aparece como la síntesis superadora del dogmatismo y un paso de gigante hacia un futuro de libertad antes apenas entrevisto. Para Nietzsche se trata de una *sustitución*: *destitución* de la correlación de fuerzas que culminaba en Dios y de la que pendía todo un sistema de valores, de convicciones, de certezas..., e *institución* de otro sistema diferente de fuerzas que, en algún caso, no es sino la prolongación inconsciente del anterior.

La lectura en clave de progreso, el optimismo moderno, no es otra cosa que la perspectiva del vencedor: el conjunto de fuerzas «hombre moderno» ha superado (*überwinden*) al conjunto de fuerzas «hijo de Dios».[39] Nietzsche denuncia la conversión de tal victoria en síntesis superadora (*Aufhebung*): el hombre más feo ha matado a Dios; se trata de la crónica de una batalla; manifiesta un estado coyuntural: también el hombre es algo que tiene que ser superado.

Filosofía afirmativa

Por su carácter dinámico, la voluntad de poder es inequívocamente afirmativa, pero en el sentido de una afirmación selectiva. Se trata de un sí dicho a la vida, como Nietzsche re-

39. Al respecto de los conjuntos y disposiciones de fuerzas, G. Deleuze, *op. cit.*, y G. Deleuze, *Foucault*, Paidos, Barcelona.

cuerda en varias ocasiones, de una afirmación de la vida como voluntad, como creación. Esta calidad afirmativa de la voluntad de poder no anula sino que exige, como veremos, la oposición incondicional a toda forma de parálisis, de reacción, de conservadurismo.

Desde la perspectiva de la voluntad de poder no hay nada que conservar, puesto que nada hay con necesidad de ser o seguir siendo en un mundo percibido como devenir, donde la ausencia de hechos obliga a la lucha y al libre juego de las interpretaciones.

G. Vattimo llama ontología hermenéutica[40] a esta perspectiva de Nietzsche que conjuga la desaparición de los hechos y la proliferación polémica de las interpretaciones. Nosotros preferimos señalar —tal vez no sea sino un desglose metodológico— una doble operación a la que ya hemos aludido: vaciamiento ontológico y hermenéutica radical.

El vaciamiento ontológico afecta, como deconstrucción pormenorizada del concepto *Ser* y de todas sus versiones más o menos atenuadas, a todo el edificio del pensamiento occidental. La formulación «no hay hechos, sólo interpretaciones» es solidaria con la consideración que merecen los «fenómenos morales» (no existen fenómenos morales, sino sólo una interpretación moral de los fenómenos),[41] las múltiples referencias críticas a la «cosa en sí», a la sustancia, al sujeto, al espíritu puro.[42] Cada elemento del edificio metafísico aparece en Nietzsche sin *fundamentum in re*, desasistido del nivel ontológico que le servía de sustento, convertido en mera interpretación, efecto de la voluntad de poder.

Frente a lo que pudiera pensarse, la intención de Nietzsche es todo lo contrario a un desenmascaramiento, a un desvelamiento. No se trata de quitar el velo para acceder al ser puro y simple, sino de renegar finalmente del trasfondo ontológico y permanecer en el carnaval de las máscaras, en el devenir de los velos.

Filosofar con el martillo: destrucción de toda idea converti-

---

40. G. Vattimo, *Más allá del sujeto*, Paidós, Barcelona, 1989, p. 42.
41. F. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, Alianza, Madrid, p. 99.
42. «El espíritu puro es la mentira pura». F. Nietzsche, *El Anticristo*, p. 33.

da en ideal, de toda convención convertida en criterio, de todo segmento de devenir solidificado como ser.

La *hermenéutica radical* asume este primer paso de deconstrucción ontológica para situarse en el elemento plural de las interpretaciones sin referente. Lo cual supone, dado lo que hemos visto, una dimensión *poiética* y una dimensión *agónica* en la hermenéutica nietzscheana. Si la verdad (al igual que el valor, la virtud, la institución) es una interpretación que no remite a ningún ser ni a ningún horizonte ideal, que carece de soporte ontológico y de justificación ideológica, es necesario enfrentarse a ella considerando su génesis (*poiética de la verdad*) y su pervivencia en conflicto con otras interpretaciones (*agonística de la verdad*).

Nietzsche se dedica a lo largo de toda su obra a esta tarea de tipo hermenéutico (ya desde *El nacimiento de la tragedia*). Pero si puede considerarse que la obra más representativa de lo que denominábamos «vaciamiento ontológico» es *El crepúsculo de los ídolos*, la «hermenéutica radical» se cumple hasta la crueldad en los tres apartados de *Genealogía de la moral*: una verdad nace de la voluntad de poder y se afirma contra otras verdades, contra otras interpretaciones. Toda verdad es un alumbramiento doloroso, es ya el fruto de una lucha, «en todo querer-conocer hay ya una gota de crueldad».[43]

Nada es ajeno a la voluntad de poder. ¿Por qué, sin embargo, hace Nietzsche una división tan tajante, al respecto de las fuerzas que propician u/y obstaculizan un estado de verdad, entre las fuerzas activas y las reactivas?

Puede decirse, a grandes rasgos, que las fuerzas activas son las que se sitúan en la perspectiva del devenir y en esta medida afirman la vida y el curso de la voluntad de poder. Las fuerzas reactivas son las que pretenden detener el devenir, codificarlo, ontologizarlo, ideologizarlo. Son fuerzas creadoras, pero *crean barreras* frente al devenir y frente a la vida: crean ideales, valores, verdades, que olvidan su procedencia y se pretenden eternos.

La hermenéutica radical de Nietzsche apunta hacia esos monumentos eternos para buscar en ellos su génesis, para des-

---

43. F. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, p. 178.

cribir sus condiciones de producción y mantenimiento, para sacar a la luz sus odios y sus luchas. Opera meticulosamente, sin piedad, sin compasión. Ahora bien, no se trata de una cuestión de odio sino de una cuestión de método. Ya hemos apuntado que la superación nietzscheana se entiende como victoria, como imposición. Los viejos valores y las viejas verdades han de ser meticulosamente aniquilados para dejar sitio a los nuevos. La nueva verdad no es síntesis; no puede tampoco considerarse como verdadera antítesis, como contradicción: al desaparecer el marco de la dialéctica, las categorías a él asociadas carecen de utilidad. La nueva verdad (nueva interpretación) no dialoga sino que ocupa el espacio dejado por la antigua. Crece sobre los escombros.

Ahora estamos en disposición de abordar lo que más arriba se presentaba de forma introductoria: la voluntad de poder es inequívocamente afirmativa. Su dinamismo es superador, su «espíritu» victorioso. La vida y la voluntad de poder, en cuanto *querer*, están siempre un paso más allá del *hay*. Nietzsche, filósofo de la voluntad de poder, es también el filósofo del superhombre (*Übermensch*) como modelo afirmativo.

La afirmación, en la filosofía de Nietzsche, tiene una importante característica: no se aliena en el objeto afirmado, sino que con ocasión de él, la voluntad de poder se afirma a sí misma, el devenir se afirma a sí mismo: la vida se afirma a sí misma. El objeto (el objeto superhombre, a modo de ejemplo) no supone el cumplimiento de la voluntad de poder, del devenir o de la vida; tampoco es la substancia de lo afirmado en el acto de afirmar. La afirmación del superhombre es la afirmación de la voluntad de poder que quiere al superhombre. Éste, por el contrario, el objeto-superhombre (así como todo su sistema de verdades y valores, su mundo conceptual) es algo que tiene que ser superado.

Afirmación del objeto y negación de la vida coinciden en última instancia, y se convierten en dos figuras temidas y denostadas por Nietzsche: el pesimismo y el nihilismo. El nihilismo en todas sus formas —negativo, pasivo y reactivo—[44] es negación de la vida. «Un nihilista —dice Nietzsche— es el

44. G. Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, pp. 59 ss.

hombre que, al respecto del mundo tal y como es, juzga que así no debería ser, y del mundo tal y como debería ser, juzga que no existe.»[45]

El pesimismo y el nihilismo coinciden en la negación de la vida o en la afirmación de la nada. Negación de la vida supone negación de la voluntad de poder, de la génesis creadora, del devenir; supone abandonar la perspectiva del querer y de aceptar el estado actual como una situación sin remedio. «En verdad, estamos demasiado cansados incluso para morir; ahora continuamos estando en vela y sobrevivimos —¡en cámaras sepulcrales!—»,[46] dice el adivino en uno de los pasajes más rotundos de *Así habló Zaratustra*, expresión del desasosiego a que conduce el pensamiento de la negación.

Afirmación de la nada supone paralelamente institucionalización de la voluntad de poder: oponer resistencia al devenir y afirmar del objeto su ficticia condición esencial, permanecer prendido a las viejas verdades, a las viejas interpretaciones.

Las tres acepciones del nihilismo conducen por distintas vías al desasosiego y, aun en su carácter afirmativo, *niegan* el devenir o buscan la nada:

— El nihilismo activo condena la tendencia deconstructiva, pretende la nada como salida de la ficción opresora: el hombre más feo.
— El nihilismo pasivo detiene el devenir y afirma la nada por exclusión: el nirvana, el budismo.
— El nihilismo reactivo se afirma en los ideales, en las verdades, pretendiendo para ellas una forma de existencia permanente, un carácter necesario, una fundamentación absoluta: la metafísica.

El carácter afirmativo de la voluntad de poder radica en la estructura de la *Überwindung* como creación,[47] como *poiesis* capaz de superar el pesimismo y el nihilismo en todas sus for-

45. F. Nietzsche, *Sämtliche Werke*, Dtv/de Gruyter, Berlín, 1977, vol. 12, p. 366.
46. F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 198.
47. Cabe señalar aquí la importancia de los dos textos de Heidegger *Der Wille Zur Macht als Kunst* y *Die ewige Wiederkehr des Gleichen*. Ambos en M. Heidegger, *Nietzsche*, Neske, P. Fullingen, 1961(4).

mas. Superar supone *crear* nuevas verdades y valores cuya textura de interpretaciones señala su caducidad futura: soñar sabiendo que se sueña, pensar para seguir pensando. La hermenéutica radical conduce al sí del artista; afirmación del devenir muy distinta del sí del héroe, que afirma el *poder de la voluntad* y en él la detención, el Estado. Cabe decir que el sí de la voluntad de poder es la *afirmación de la afirmación* toda vez que no se afirma el objeto, el hecho, el fenómeno. La afirmación del hecho es imposible, ficticia: *no hay hechos*. La afirmación del valor o de la verdad tomadas como objeto ignora su carácter de interpretaciones y desemboca, por lo tanto, en el nihilismo reactivo. El sí a la vida, la afirmación de la voluntad de poder, afirma el acto afirmativo y se afirma en él.

Se trata del sí de la diferencia: un sí que disuelve la identidad y que ni promete ni consuela, toda vez que se encuadra en el devenir y se exige a sí mismo el desasimiento ontológico más radical. Pues la identidad es una interpretación pretenciosamente consagrada como definitiva, objeto ficticio que exige una afirmación eterna y se afana en una lucha reactiva por la permanencia; o bien asume la forma dialéctica y aparece entonces como esencia diferida, trabajosamente desvelada en el proceso de la historia: su consecución supone el fin de la historia, del pensamiento. En cualquiera de los dos casos el solo enunciado de la identidad exige el cumplimiento, la perfección, la detención. La identidad es siempre institucional, celosa, agresiva en cuanto siempre presta a la defensa. La forma de la identidad es el Estado, «coacción, ley, necesidad y consecuencia, finalidad y voluntad y bien y mal».[48]

La afirmación de la voluntad de poder se efectúa sobre el devenir y en tal medida asume un principio de variación[49] disolutor de la identidad, negador del dogma. Afirma la diferencia como valor específico del acto de creación y prescinde simultáneamente de la coacción del *es* y de la coacción del *hacia*.

---

48. *Ibíd*, p. 275.

49. Al respecto del «principio de variación» véase el capítulo homónimo que cierra el magnífico libro de Eugenio Trías *Los límites del mundo*, Ariel, Barcelona, 1985, así como *La aventura filosófica*, Mondadori, Madrid, 1988, pp. 359 ss.

Esto equivale a decir que no hay *metafísica* del artista, del creador, que no hay soporte trascendental ni meta definitiva. El espacio sobre el que se recorta el sí del artista es el de la ausencia de referente, vacío ontológico en que las interpretaciones son susceptibles de sospecha, en el que pensar es desbordar el límite de lo pensado; querer, traspasar el límite de lo querido y afirmar consiste en afirmar la diferencia como hueco en que la autoridad tiende a cero y la libertad a infinito. Y esto porque la autoridad precisa siempre de un soporte metafísico y de una cobertura ideológica que prefiere la forma de la identidad y que no resiste la perspectiva del devenir cuando éste rechaza la forma de la promesa y muestra el horizonte —ajeno a la utopía— de la diferencia.

El espíritu de la pesantez que dificulta los pasos de Zaratustra en su ascenso es el enemigo de la *Überwindung*, es el intento de fijación: desidentificador por resentimiento, paralizante; nostálgico en última instancia de la identidad.

La otra forma que explícitamente rechaza Nietzsche es la afirmación generalizada, incondicional, no selectiva: el *sí* del asno.[50] Rechaza con ello la peligrosa ingenuidad del «todo vale», la indolente actitud de quien carece de autonomía, de creatividad, de quien no puede crear, ni creer, ni querer. El *sí* se convierte entonces en caricatura desvirtuada, en onomatopeya vacía que tan sólo por la aproximación del sonido recuerda el *sí* del creador. Es contradictorio para con el planteamiento general de la filosofía de Nietzsche interpretar la afirmación como aceptación incondicional de lo dado: en principio porque todo su pensamiento entabla una denodada lucha contra el propio concepto de «dado»; en segundo lugar porque la vida, la voluntad de poder, implica un dinamismo disolutor que deja sin fundamento el *sí* generalizado: podría incluso considerarse que la dinámica de la *Überwindung* es el polo estrictamente opuesto al relativismo sincrónico revestido de tolerancia que asume la forma del *anything goes* tan usual en la filosofía contemporánea.[51]

---

50. *Ibíd.*, pp. 416 ss.

51. El debilismo, como tendencia heredada del planteamiento nietzscheano, parece contemporizar en múltiples aspectos con el «todo vale». La aceptación de tal

La afirmación, considerada a partir de la voluntad de poder, une dos fuerzas que aparecen frecuentemente simbolizadas en la obra de Nietzsche: el instinto del bárbaro y la psicología del artista. La conjunción y el equilibrio de ambas constituye la estructura de la superación y del devenir.[52]

El punto de mira de ambas puede resumirse someramente en los siguientes ejes:

1) Tanto el instinto destructor como la psicología del creador asumen los supuestos del vaciamiento ontológico y de la hermenéutica radical: no hay realidad que justifique la permanencia de las interpretaciones. Cada una de ellas tiene carácter meramente episódico. En el caso del instinto opera la afirmación del dinamismo por encima del impulso conservador de lo ya constituido. La psicología del artista asume la afirmación como forma de llenar la ausencia, de generar nuevas interpretaciones.

2) Ambas fuerzas se coaligan en el propósito más propiamente nietzscheano de disolver la identidad y afirmar la diferencia. La primera en la medida en que atenta contra la falaz consistencia de lo mismo. La segunda en cuanto basa su capacidad afirmativa en la posibilidad de crear *lo otro*.

3) Para ambas fuerzas la historia pierde el carácter de continuidad tendente a un fin y asume la forma episódica según la cual cada constelación es independiente tanto en el momento de su formación como en el de su ocaso. El dinamismo no es, por lo tanto, teleológico.

Tal vez pudieran señalarse algunos aspectos más que vengan a confirmar esta perspectiva de la filosofía de Nietzsche, basada en la voluntad de poder como afirmación. Se trataba aquí simplemente de vincular este controvertido concepto a la estructura general del pensamiento nietzscheano, y de encontrar en él uno de los elementos más significativos y polémicos del mismo.

---

divisa parece, en cualquier caso, difícilmente compatible tanto con el contenido como con el tono general de la filosofía de Nietzsche.

52. No podemos extendernos aquí en la dificultad de mantener el equilibrio y los peligros que entraña la hegemonía de la primera de las fuerzas. En más de una ocasión la obra de Nietzsche se escora, sin embargo, hacia ella.

A través de esta lectura aparecen implicadas creación y destrucción en el marco de la voluntad de poder como elementos necesarios para la afirmación de la diferencia en el ámbito de un discurso que reniega del fundamento último y de la verdad absoluta, y que pretende «dar al devenir los caracteres del ser».[53]

Ahora bien, como decíamos al principio, la filosofía de Nietzsche logra su acabamiento, y, tal vez, su más alto grado de problematicidad, con la formulación del pensamiento del eterno retorno. El más abismal de los pensamientos, tal y como lo denomina el propio Nietzsche, aporta al tema que venimos exponiendo su estructura general: la estructura de la afirmación.

El retorno o la voluntad de querer

Tal vez el destino se constituye en base a múltiples azares, siendo la suma de casualidades ciegas; tal vez el sentido sea ya un arcaísmo, un reflejo de nostalgia que nos acomete a la vista del trono vacío de Dios. De hecho, el fragmento 125 de *La gaya ciencia*, «El hombre loco», parece presentar la muerte de Dios como episodio terminal de las ideas de totalidad y de unidad tal y como han sido formuladas por la metafísica occidental. El cuerpo central de este rico fragmento, el discurso del loco en la plaza, incide en el significado de desestructuración y ruptura de tal acontecimiento leído desde la óptica de la totalidad perdida. Tal lectura contrasta radicalmente con la versión que la modernidad ha dado de sí misma, ya desde su nacimiento, según la cual —utilizando terminología weberiana— el proceso de secularización de la cultura y de la sociedad es solidario con el de racionalización y ambos, caras de una misma moneda, constituyen el progreso moderno.

Si en Weber aparece la sospecha final, posteriormente analizada por la Escuela de Frankfurt, al respecto de que tal progreso conduciría finalmente a la fractura del universo simbólico y a su sustitución por criterios de eficacia definidos por el

53. G. Vattimo, *op. cit.*, p. 36.

mercado, las lecturas más confiadas y optimistas de la modernidad han pretendido escapar de ese peligro apelando a la idea abstracta de progreso, a la supuesta soteriología de la razón, y, finalmente, a criterios de origen inmanente pero con pretensión trascendental, como el consenso universal fundado en la pragmática del lenguaje.

Para Nietzsche es claro que la figura de Dios mantenía la homogeneidad del edificio metafísico-teológico vigente en el período más prolongado de la filosofía occidental, en cuanto aparece como la síntesis hipostática de las ideas de unidad, identidad y totalidad. El sistema simbólico ofrece legitimidad, justificación y sentido a cada uno de los ámbitos de la acción humana: cultural, económico, político, moral..., hasta el punto que la vida del hombre, tanto individual como socialmente considerada, precisa en cada uno de sus momentos de la eficacia simbólica del paradigma metafísico: los criterios de la vida privada, los límites de la creación artística, los ámbitos de la investigación teórica, las pautas de la acción política..., se hallan horizontalmente vinculados entre sí y verticalmente referidos a Dios como instancia suprema de decisión, legitimidad, sentido y valor.

En estas condiciones, la muerte de Dios resume la crisis del modelo metafísico tradicional en su conjunto,[54] y asocia las ideas de ruptura de la totalidad, pérdida del horizonte y vacío de sentido. Nietzsche insiste en la magnitud del hecho (*Es gab nie eine grössere That*) tanto absolutamente considerada como relativa a las posibilidades del hombre que lo ha realizado. Todavía no es tiempo —afirma— para que el hombre entienda la importancia del hecho; todavía no es tiempo para que entienda su profundo significado.

Con la muerte de Dios la identidad desaparece, la totalidad se quiebra, el fundamento se diluye: tal vez los fenómenos no se vean por ello afectados en lo que respecta a su presencia, a su trivial facticidad, a su funcionamiento. La lectura que se hace de ellos en clave de sentido y de valor, no sólo queda profundamente alterada, sino drásticamente imposibilitada.

---

54. Véase al respecto el artículo «Nietzsches Wort, Gott ist tot», en M. Heidegger, *Holzwege*, ed. V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1957.

Dios era la condición de posibilidad del sentido en la medida que ofrecía el soporte de la unidad y totalidad a que estaban referidas las acciones, los acontecimientos. Muerto Dios —fundamento último— no hay síntesis que resista la presión de la crítica: todas las síntesis de nivel inferior que han pretendido llenar el hueco dejado por la muerte de Dios en la cultura occidental han mostrado su insuficiencia y su fracaso. Ya hemos aludido a ellas. Tanto la razón como la idea de progreso, la propia idea de hombre, o de historia, nos aparecen hoy como otros tantos esfuerzos desesperados para restituir a los acontecimientos unidad y orden, a las acciones valor y sentido.

Nietzsche, profundamente alejado de la modernidad en general, y de las mencionadas síntesis post-divinas en particular, propone un desplazamiento radical que tiende a eliminar el paradigma metafísico en su conjunto y no tolera la supervivencia autónoma de ninguna de las instancias del mismo.

El pensamiento fundamental que ordena la filosofía nietzscheana y que combina los elementos ya señalados, la voluntad de poder y la *Überwindung*, es el eterno retorno.

La estructura de la filosofía afirmativa aparece vinculada a la idea del retorno en cuanto ésta se presenta como pregunta formulada a la voluntad en cada momento en que se precisa una decisión. Se trata de una nueva concepción de la idea de totalidad, una concepción sin horizonte trascendental ni justificación metafísica.

Si *la muerte de Dios* dispara el orden de los acontecimientos, hace estallar la dinámica de las fuerzas, propicia la fragmentación, la idea de retorno recupera la totalidad como repetición, el sentido como voluntad, y el valor como creación.

El *sí* de Nietzsche, la afirmación de la afirmación a que nos venimos refiriendo, es propiamente el *sí* de retorno. «Me he convertido en uno que bendice y que dice *sí*, y he luchado durante tanto tiempo, y fui un luchador, a fin de tener un día las manos libres para bendecir. Pero ésta es mi bendición: estar yo sobre cada cosa como su cielo propio, como su techo redondo, su campana azul y su eterna seguridad.»[55]

El inmenso e ilimitado decir sí y amén, a que se refiere

55. F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 235.

Nietzsche en un párrafo anterior al citado, alude a la característica fundamental de la voluntad de poder como voluntad que quiere el retorno. Un sí en el que no importa el objeto querido sino la propia decisión. La voluntad del retorno no asume ni se pliega, no acepta sino que *quiere*: se impone simultáneamente a la necesidad y al azar: «Yo me cuezo en *mi* puchero cualquier azar. Y sólo cuando está allí completamente cocido le doy la bienvenida como alimento mío. Y en verdad, más de un azar llegó hasta mí con aire señorial: pero más señorialmente le habló mi voluntad —y entonces se puso de rodillas implorando—».[56]

El pensamiento del retorno es una metodología de la construcción del sí-mismo en ausencia de condicionamiento objetivo: el *santo decir sí* del niño en la tercera transformación, redentor incluso del pasado y germen de lo nuevo.

La voluntad se aliena en el objeto; lo específico de la voluntad es *querer sin referente objetivo*: éste es el último residuo del paradigma metafísico, la última idealización, la última expresión de la nostalgia. No se trata aquí ya de entregar la voluntad al objeto —aunque éste sea la felicidad— sino de activar la voluntad como *querer puro*, condición de posibilidad de la propia obra, del *sí-mismo como obra*, y de la anulación de sí mismo en el crear: «hace ya mucho tiempo que yo no aspiro a la felicidad, aspiro a mi obra»[57] y «el que quiera crear por encima de sí mismo, ése tiene para mí la voluntad más pura».[58]

La perspectiva de que todo retorne una e incontables veces no afecta a la estructura repetitiva o no de la realidad, del objeto. Se trata de un reto, de una apuesta, en la medida en que lo que retorna es la propia decisión, y con ella el orden de causas y consecuencias que en el acto de afirmar han sido concitadas.

«Quererse a sí mismo y a la vida» es la condición para afirmar el instante y en él la *eternidad*; es la condición del artista (para quien afirmar, querer y crear son la misma cosa).

A lo largo de *Así habló Zaratustra*, Nietzsche ordena todo el

---

56. *Ibíd.*, pp. 241-242.
57. *Ibíd.*, p. 321.
58. *Ibíd.*, p. 182.

material discursivo en torno a dos motivos centrales: el vacío dejado por la muerte de Dios y el nuevo orden que inaugura la formulación del pensamiento del retorno (la transvaloración y el nuevo sujeto —el superhombre— están exigidos por aquellos dos motivos). Este último, el superhombre, es una exigencia, un postulado teórico: a él se dirige la *pedagogía del querer* que se formula en la obra. No se trata de una nueva aristocracia ni de una nueva o vieja raza. El superhombre es el sujeto del sí del retorno, capaz de crear el futuro y redimir el pasado, capaz de afirmar la totalidad en un instante. El pasado que se rebela en forma de nostalgia, el pasado que se agita en forma de recuerdo, es un fragmento no sometido por la voluntad, no redimido por ella, no asimilado a la ley del retorno: «todos mis pensamientos y deseos tienden a pensar y reunir en unidad lo que es fragmento, enigma y espantoso azar [...]. Redimir a los que han pasado, y transformar todo "fue" en un "así lo quise" sólo eso sería para mí redención [...]. "Fue": así se llama el rechinar de dientes y la más solitaria tribulación de la voluntad. Impotente contra lo que está hecho —es la voluntad un malvado espectador para todo lo pasado—».[59]

Parece que Nietzsche pretende invertir la ley del tiempo al intentar extender el dominio de la voluntad al pasado. Pero no. Redimir el pasado supone un acto de creación implicado en la ley del retorno: «A redimir lo pasado en el hombre y a transformar mediante su creación todo "fue", hasta que la voluntad diga "¡Mas así lo quise yo!, ¡Así lo querré!" —esto es lo que yo llamo redención—».[60]

La afirmación nietzscheana, la afirmación del retorno, es un acto de creación, el motivo central de una estética de la existencia en la que la ausencia de fundamento obliga a conferir densidad al sujeto, al objeto, al sentido, al valor..., en ausencia de justificación trascendental. Se trata con ello de evitar la absoluta fragmentación, el sinsentido que describe Nietzsche en el fragmento 125 de *La gaya ciencia*.

El retorno es la estructura del sentido, la figura de la absoluta implicación de todo con todo y de todo en todo, la restitu-

59. *Ibíd.*, p. 204.
60. *Ibíd.*, p. 276.

ción de la totalidad desde el instante querido, desde el propio acto de querer.

Aquí se cruzan finalmente las líneas tendidas por Nietzsche en su obra: la voluntad de poder, el superhombre, el vaciamiento ontológico, la proliferación de interpretaciones a que se reducen la verdad y el valor; aquí se cruzan finalmente todos esos hilos que tan pronto se quiebran como se desplazan. La pregunta «¿quieres esto todavía una e incontables veces?», resume aquellas que una y otra vez formula Nietzsche en términos inquietantes al respecto del quererse a sí mismo, del valor de las propias acciones, el sentido de las decisiones, la importancia de la voluntad...

En última instancia, afirmar significa decir sí a la propia voluntad como voluntad de querer en ausencia de cualquier condicionamiento objetivo o trascendental: único refugio de sentido en cuanto sentido creado y sólo así creído; única forma posible de totalidad en cuanto totalidad afirmada en la repetición; único criterio de valor en cuanto valor creado.

Tal y como Nietzsche entendió la historia occidental, la geometría del círculo, aun inquietante, aun temible, es el único esquema capaz de recuperar la totalidad, el sentido y el valor en una época postmetafísica.

III

Es difícil localizar y cuantificar las influencias que se dan cita en la concepción nietzscheana del retorno. Sin duda se remontan a la antigua Grecia, a las religiones mistéricas, al Gran Año, al ciclo dionisiaco. Sin duda hacen pie en la discusión que Agustín de Hipona entabla en el libro XII de *Civitate Dei*, y que sería posteriormente reiterada en múltiples ocasiones. Sugerente como punto de partida es, sin embargo, la mención del poeta-filósofo Hölderlin, que ya desde la juventud impresionara al filósofo-poeta Nietzsche.

Dos versos en la tercera redacción de *Empédocles* muestran el extremo rigor y el extremo consuelo que rondan a la idea del retorno:

¡Vete! ¡nada temas! todo vuelve otra vez
y lo que ha de suceder, ya está concluido.

En Empédocles, en esa figura febril y sudorosamente construida por Hölderlin con los fragmentos de su propia experiencia, se abrazan por un momento lo trágico griego y lo trágico cristiano (*Dionisio y el Crucificado*). El resultado de esta síntesis desgarrada es lo trágico moderno: nebulosa intempestiva de reflexión y sentimiento que no contemporiza con ningún tipo de institución o dogma, con ninguna tradición, con ningún proyecto (si estas palabras se entienden en el sentido *que proponen* las ideologías todavía vigentes).

Nietzsche se ubica en ese espacio imposible, en el ámbito de lo trágico moderno, con plena conciencia del riesgo que supone habitar el abismo de lo trágico en ausencia de cualquier referente real o imaginario. Pues lo moderno se caracteriza por esa doble ausencia que ya fuera enunciada por Nietzsche en el famoso fragmento 125 de *La gaya ciencia*. Pues en tal fragmento se enuncia la muerte de Dios y la muerte del mundo a Dios vinculado: en ausencia del referente imaginario el referente real se disipa y se aniquila; sobreviene el *nihilismo*.

El primer acierto de Nietzsche es puramente diagnóstico. El nihilismo caracteriza a la modernidad. Y el nihilismo no es sino ignorancia indolente, falta de perspectiva. La basta ironía de los interlocutores del loco que busca a Dios (y que es consciente de su muerte) radica en la inconsciencia: inconsciencia del significado de un mundo sin dioses, inconsciencia del sinsentido.

El fragmento 125 de *La Gaya ciencia* ocupa un lugar central en el desarrollo de la filosofía de Nietzsche y en el devenir de la filosofía contemporánea. Su importancia, señalada ya por Heidegger, se manifiesta en la obra mencionada: en ella se esboza la filosofía del retorno y se sugiere la figura de Zaratustra, dos elementos a través de los cuales Nietzsche plantea la necesaria alternativa al nihilismo moderno.

El punto de partida es *la ausencia*: ausencia total de Dios y mundo (del mundo real que ha devenido fábula arrastrando todo lo que de él dependía). Pero la ausencia no es sino la presencia de la fisura, de la herida trágica cuyo ensanchamiento esquizofrénico hace invisibles los bordes y condena a

vagar en el vacío. De esa ausencia daba cuenta Hölderlin cuando hablaba del silencio y la retirada de los dioses, cuando hablaba de la insensibilidad y superficialidad del destino hespérico, de este «tiempo indigente» (*dürftiger Zeit*).

La alienación del hombre moderno consiste en la ignorancia de la ausencia. El loco (loco desde la perspectiva moderna) es el representante último y desesperado de la consciencia trágica: consciencia de la fisura, de la ausencia.

La modernidad es la época del nihilismo, la época en la que lo real deviene fábula. Puede caracterizarse como época del fragmento y el simulacro en la medida en que ambos aparecen como residuos de una totalidad desvanecida por ausencia de referentes de sentido. «Bárbaros» denominaba Hölderlin a los hombres de Hesperia. El juicio que la denominación esconde lo comparte Nietzsche casi un siglo después.

El contexto moderno está afectado de esclerosis múltiple: ha institucionalizado el miedo y la renuncia encubriéndolos bajo el manto de una presunta verdad y de una eficacia sacralizada. Pero esa verdad —cuya crítica ocupa a Nietzsche desde sus primeros escritos— adorna el vacío del nihilismo; y la eficacia se manifiesta como puro afán incrementalista, como despiste o distracción que hace tolerable la falta de sentido.

En ese contexto mezquino de la modernidad, Nietzsche ensaya una revuelta, un «cambio de paradigma» que no tiene en cuenta las promesas de la ilustración ni las agotadas posibilidades de la época moderna. El cambio ha de afectar a la raíz del conjunto: supone una inversión de los valores y la emergencia de una subjetividad contruida desde otras bases. El cambio exige al superhombre como portador de los nuevos valores y de la metafísica del retorno.

Es necesario restituir a la palabra *superhombre* (*Übermensch*) su sentido originario, sentido que *nunca se pierde* en la filosofía de Nietzsche. No se trata del individuo excepcional, físicamente hiperdotado; tampoco de una *raza* en el sentido biológico del término. La palabra superhombre alude primariamente a un contenido espiritual. En el siglo XVI se comenzó a utilizar como insulto dirigido por los católicos a los luteranos. Evolucionó el significado con el tiempo, y en el siglo XVIII tiene un sentido positivo que Nietzsche no sólo conocía sino

que explícitamente utiliza. Ciertamente designa a una persona (personalidad) superior a la media. Pero tal superioridad la otorga la altura de los sentimientos y la categoría intelectual. Cuando Nietzsche utiliza la palabra *Übermensch* para designar al portador de los nuevos valores reclama las características del «espíritu libre», reclama grandeza de sentimientos y pensamiento. La caricatura que en muchas ocasiones figura como nietzscheana nada tiene que ver con el superhombre en ese sentido originario presente a lo largo de la obra del filósofo.

Si el hombre ha de ser superado no es para retornar al estado de bestia, sino para promover un sujeto capaz de recrear y mantener nuevos valores, un sujeto que «deje atrás» el nihilismo y soporte la metafísica trágica del retorno.

La subjetividad en la época del nihilismo moderno es subjetividad cautiva, superficial y estéril. Frente a ella Nietzsche reclama fuerza y grandeza. Pero no se trata ya de la fuerza física que también tienen el camello y el león sino de la grandeza del niño, de la grandeza que sugiere la tercera transformación y que es de carácter espiritual (conjuga sentimiento y pensamiento).[61]

No cabe duda de que la metafísica del retorno *exige* grandeza. El pensamiento del retorno es abismal y excesivo, es pensamiento trágico. Frente a la modernidad que se dispersa y finalmente se diluye en el vacío del nihilismo, el retorno pretende anular simbólicamente los fragmentos que constituyen la totalidad escindida. Frente al hombre que se evade en la linealidad de la historia con todos sus actos y pensamientos Nietzsche demanda al superhombre, al sujeto capaz de afirmar el acto propio, de afirmarse en el acto, de afirmar simultáneamente la totalidad y el destino.

La metafísica de Nietzsche requiere un tiempo que ya no es historia sino eternidad, un tiempo en el que la totalidad (*lo mismo*) se configura y se inscribe como retorno, como identidad dinámica y diferenciada internamente. El círculo que describe el retorno no es tanto geométrico o físico como metafísico y simbólico: es el círculo que acoge la contradicción como propia, que tolera los contrarios sin pretender síntesis: la liber-

---

61. «Also Sprach Zarathustra», en *Sämtliche Werke*, vol. IV, pp. 29 ss. (Trad. esp. Alianza, Madrid, 1981, pp. 49 ss.)

tad y el destino, la vida y la muerte, el bien y el mal se encuentran en el círculo voraz del retorno e inscriben sus diferencias en la geografía de «lo mismo» sin temer anulación o condena, sabiendo que su existencia significa eternidad en esa metafísica implacable que proscribe la deserción y el abandono.

La concepción ilustrada del tiempo es fundamentalmente histórico-política; la concepción de Nietzsche es simbólico-religiosa. Para la primera los acontecimientos aparecen y desaparecen en la historia, el acontecimiento es mero *suceso* sin trascendencia posible: es susceptible de clasificación, de jerarquización, pero es constitutivamente efímero y fantasmal, mera aparición o apariencia.

En la concepción simbólico-religiosa de Nietzsche no hay lugar para el desvanecimiento porque el tiempo en el que el acontecimiento se inscribe no es historia sino eternidad y el acontecimiento mismo no es suceso sino existencia.

Siglos de mitología y religión —de los que la escena imaginaria es albacea y testigo— se dan cita en Nietzsche para exigir el eterno retorno de la totalidad desgarrada, para exigir la vigencia de todo en el todo fragmentado. Para la metafísica del símbolo cada acto, cada palabra requieren la totalidad y proclaman su persistencia eterna. Pero, simultáneamente, cada acto y cada palabra enuncian la escisión, muestran la diferencia aludiendo con ello a la herida trágica, a la figura de una totalidad escindida que no se muestra sino en su sustraerse como unidad y en su aparecer como retorno eterno de las diferencias que la constituyen.

Como en la composición musical romántica (Beethoven, Brahms) la totalidad no se configura sino a través de la variación y el retorno. La secuencia de notas *se inscribe* como diferencia y fragmento cuyo retorno constituye el todo. No hay desperdicio ni resto, la melodía acoge la totalidad de sonidos y silencios y se exhibe como totalidad en la reivindicación de las diferencias que no se suceden de forma lineal sino que retornan trayendo consigo noticia del conjunto y de su desgarro.

En Nietzsche sucede lo mismo: la totalidad se manifiesta en su sustraerse como unidad, en su aparecer como diferencia y en su prolongarse como retorno formando un conjunto contradictorio en el que todo (y el todo) es y no-es, nace y muere.

No otro es el sino del pensamiento trágico. Habitar el *y* de la fisura, el *entre* hölderliniano del peligro y la salvación que se insinúa como *hay* metacategorial y arquetípico, constitutivo del ser y del no-ser.

El *hay* de *Patmos* es el *hay* del eterno retorno: *estancia simbólica* donde se encuentran los contrarios y la totalidad se configura como herida sin remedio. Es la *estancia trágica* que asegura el conflicto y en el conflicto asegura la totalidad como desequilibrio o desajuste ontológico.

El eterno retorno es la dirección del camino trágico en el que nada se supera ni se olvida: un camino que *vuelve* a la herida y se impone como único imperativo el de no desistir en la responsabilidad simbólica de vincular los fragmentos enunciando su mutua dependencia.

Equidistante de la metafísica ascética y de la dinámica heroica, el eterno retorno sugiere una ontología trágica a la que no conviene ni la huida ni la conquista; pues no se trata de emancipar los fragmentos sino de resistir en el *hay* del peligro y mediar en la eterna desavenencia.

De nuevo, esta vez a través de Nietzsche, lo trágico se instala en el ámbito de la modernidad como denuncia del nihilismo y como alternativa a la elección occidental. El eterno retorno demanda la restitución imaginaria de la totalidad trágica, un ejercicio simbólico para el que la razón es insuficiente.

Tras los pasos de Hölderlin, ofrece Nietzsche la crítica más radical y ambiciosa que, desde el punto de vista filosófico, se ha ejercido de la modernidad ilustrada. Cabe una metafísica en el ámbito moderno, pero ésta no ha de reiterar los pasos de la ontología del ser sino ensayar la posibilidad de una lectura metafísica de la ontología trágica.

Y también aquí, como en la vieja Grecia, preceden los poetas; también aquí, como en la vieja Grecia, precede el mito.

La huella de la ontología trágica hölderliniana que la metafísica del retorno acoge y formula como pensamiento abismal será recogida por el poeta trágico más representativo de la modernidad tardía. Por Rainer María Rilke, que en dos obras que trascienden el tiempo recordó la vigencia de la herida trágica en los albores del siglo XX.

5

RILKE: ONTOLOGÍA TRÁGICA

I forget to pray for the angel and then the angels forget to pray for us.

LEONARD COHEN

Como los aforismos de Heráclito, los textos de Nietzsche, lo oráculos..., las *Elegías duinesas* de Rilke[1] provocan esa extraña seducción de la intranquilidad y de la duda, del teorema y del enigma. Merodean un paisaje cuya proximidad oprime, cuya vecindad atemoriza. Cada verso destila memoria y ausencia, evocación y olvido; cada verso concita una expresión y amaga una plegaria. Sobre el fondo se dibuja una figura, se define un conjunto de rasgos característicos sudorosamente elaborados, impúdicamente exhibidos. Entre el ramaje se adivina un rostro que no es otro sino el propio.

En la certeza de saberse referido, de reconocerse en cada rasgo, anida la especificidad de la recepción: frente a una poética de la angustia una mística del desasosiego.

Como el ángel, las *Elegías* portan un mensaje en virtud del

1. Para las referencias a la obra de Rilke remitimos a la edición: Rainer María Rilke, *Werke in sechs Bänden*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1986. En adelante *W*. (Una buena traducción española de las elegías es la de J. Ferreiro en *Antología poética*, Ed. Austral, Madrid, 1979.)

cual se abren al temor y a la dicha. Como él habitan ese espacio intermedio entre el evangelio y la sentencia. Tal vez por ello el ángel se sugiere figura emblemática de la escena rilkeana.

Desde antaño el ángel asume la fórmula y el ejercicio de la ambigüedad. Se revela indócil a cualquier categoría. ¿Qué ética, qué estética, qué teología pueden ofrecerse a disolver tal confusión? Bueno y malo, masculino y femenino, individuo y especie, superfluo y necesario, fugaz y eterno, hermoso y terrible, y sin embargo, por habitar allende la identidad, por ocupar el lugar de la indiferenciación, el ángel es *la diferencia* expresada en términos de sobreabundancia, de exceso,

> *Pues lo hermoso no es más*
> *que el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar,*
> *y lo admiramos tan sólo en la medida en que, indiferente,*
> *rehúsa destruirnos.*[2]

Con un trazo preciso, Rilke abre el abismo en que se alojan la dicción y la experiencia que comprometen, genera la inabarcable distancia hacia la que él mismo se dirige: *espacio* inagotable en el que caben el amor y la muerte, la existencia toda; *vacío* en el que toma sentido la brillante cosmolírica que centellea en las *Elegías*.

> *... los vivientes cometen*
> *el error de querer distinguir con demasiada nitidez.*
> *Los ángeles (se dice) no saben a menudo si se mueven*
> *entre los vivos o entre los muertos.*[3]

Ante la mirada que analiza, que distingue, que interpreta se deshace el mundo en prolongada dispersión; ningún reducto se ofrece al cálido descanso, al sosiego. Es entonces cuando la herida de la diferencia se vuelve abismo, cuando el ángel muestra su faz abiertamente y sin velos, «Todo ángel es terrible» (*Ein jeder Engel ist Schrecklich*).[4]

El adjetivo elegido es elocuente. Terrible (*schrecklich*) por-

---

2. *W*, vol. II, p. 441.
3. *Ibíd.*, p. 444.
4. *Ibíd.*, pp. 441 y 445.

que en su pura y hermosa manifestación compromete nuestra imagen, es nuestra carencia la que se ve reflejada en el espejo. No se trata de denostar la positividad del ángel sino de concebir siquiera la oquedad que genera su visión en nosotros mismos. Es esa relación especular la que produce el grito: atrocidad, espanto. Mientras el ángel pasea su indiferencia por la eterna corriente donde se aúnan todas las edades, mientras «irradia su propia belleza para reproducirla de nuevo en su rostro», el hombre se disgrega, recurre a la aritmética del sentimiento para sumar lo definitivamente escindido, ha de inventar una gramática para articular el significado roto, una arquitectura, una lógica, una economía del sentido que nos ofrezcan ficciones de identidad sobre los escombros del reducto abandonado. Interioridad perdida y mundo interpretado, retratos de una ausencia más fuerte que las quimeras que intentan paliarla, que los vanos artificios, los mismos que se resuelven en añoranza y lamento:

> *Si nosotros pudiéramos encontrar también algo puro y durable*
> *de sustancia humana, una estrecha faja de tierra fecunda*
> *que nos perteneciera entre el río y la roca.*[5]

De nuevo se ha perdido la hacienda. De nuevo el ángel custodia con espada de fuego los límites del paraíso. Y donde aquél imprimió conciencia de pecado, éste conjuga tal conciencia, descubre sus modos: fugacidad, carencia, desasosiego: «Quién, sin embargo, osará por ello decir que es».[6]

Símbolo de la indiferencia que constituye nuestro reverso, el ángel se hace acompañar de otros: animales, héroes, tempranamente fallecidos. Todos ellos pertenecen a un orden ajeno al nuestro. Todos ellos rechazan el paseo analítico por el mundo interpretado. Y sugieren otras vías, otros tantos caminos que se nos cierran: «el héroe se mantiene por sí mismo, la muerte misma no fue sino un pretexto para ser: su último nacimiento», «los tempranamente arrebatados, apacibles, van perdiendo el hábito de lo terrenal, como el niño que ya no muestra apego

---

5. *Ibíd.*, p. 448.
6. *Ibíd.*, p. 447.

por el pecho de la madre», «el animal libre tiene siempre su ocaso detrás de sí [...] y allí donde nosotros vemos futuro ve él totalidad, y se ve en ella, y está a salvo para siempre».[7]

Nómadas en un mundo dislocado, hemos abandonado la indiferencia del animal sin rozar siquiera la del ángel. Entre una y otra paseamos una débil resistencia de la muerte, límite de nuestra existencia mitigada, dudosa. La vida es una mera superficie balizada por el nacimiento y la muerte, sin profundidad, sin otra magnitud que aquella en la que se deposita el hacer cotidiano, sin pensamiento ni deseo.

Una rápida mirada a nuestros escasos haberes y al vacío en el que flotan le revela a Rilke la certeza de no poder recurrir a nadie: ni al hombre, condenado a la indigencia, ni al ángel, ¡tal es su sobreabundancia!: «en el universo que él siente con sentimiento más fuerte tú eres un advenedizo».

Labrador en tierra baldía, solitario espectador ante la escena abandonada, Rilke inquiere, pregunta. Alcanzar esa *existencia sobreabundante* que brota del corazón exige el abandono de la propia identidad, máscara a medio llenar, exige nuevos actores para un nuevo espectáculo. ¿Quién puede ofrecer este modelo de sacrificio? *¿Tal vez los amantes?*

A ellos se dirige la pregunta. El espectáculo que requiere la epifanía del ángel, de su indiferencia, el espectáculo que sitúa la existencia a un nivel superior al de la duración, que permite desbordar la muerte, desquiciarla y reconocerla como propia, es el espectáculo del amor. Sólo los amantes llegan a las rodillas del ángel. Sólo ellos, en cuanto convocan dolor, vacío y muerte, son capaces de desbaratar los límites, incluso los de la propia identidad. El amor hilvana fracturas y recursos, límites y desfases, abrazos que acometen y denuncian cada promesa de eternidad. A los amantes hay que preguntar por el secreto, a ellos «que a veces el uno se anonada sólo porque el otro prevalezca». Es quizá en el amor —esencialmente insatisfecho— donde los límites se manifiestan con especial crudeza; es también en él donde habita la indiferencia posible, donde habitan la memoria y el olvido, donde habita el ángel.

Allí, en el amor, se vinculan la vida y la muerte, la totalidad

---

7. *Ibid.*, pp. 441-471.

de las edades, la no-identidad de todos y la eternidad del siempre. «Nosotros no amamos como las flores siguiendo tan solo el ciclo del año. Cuando amamos nos asciende a los brazos una savia inmemorial y remota.»[8]

Lo muerto se da cita en lo amado, retorna de nuevo. La identidad aniquilada de los amantes reclama toda presencia: pasado y futuro en la alquimia del *instante*. Pero esa presencia es el *trágico comparecer de la ausencia*, prólogo y anuncio de una herida que —como tal herida— supura eternidad. Y es así como «lo hermoso» se insinúa como *lugar en el que no es posible detenerse*, como transición y metamorfosis que prepara el advenimiento de «lo terrible»: la epifanía del ángel. El amor es acaso el rescoldo de *lo hermoso y lo terrible*, el símbolo de la separación que se vierte en imagen y figura a través de la palabra: metamorfosis, ángel, poesía.

La imagen aparece ahora más definida, el ángel distante, el ángel requerido y ajeno, el ángel indiferente comparte la textura dual del episodio amoroso, su desdicha y su fatiga, su candidez y su voluptuosidad, su frágil tenacidad. Es muy posible que sea éste el lugar del ángel: espejo de nuestra indigencia y complicado en nuestra trama, no es la pura representación de la bondad, la verdad o la belleza. Lugar de la mediación imposible, lugar de esquizofrenia asumida, lugar común del vacío constitutivo en el que mutuamente se anulan y se reactivan el amor y la muerte.

El amor abre el telón de una nueva escena donde se confabulan tentación y entrega, proximidad y distancia, placer y agonía. Sobre las tablas, almas anonadadas, cuerpos exhaustos, se conjura el hechizo de las edades.

> *¡Ángel y marioneta!: ahora, al fin, hay espectáculo.*
> *Entonces se reúne aquello que continuamente nosotros*
> *escindimos al existir.*
> *Entonces surge de nuestras estaciones el ciclo de la total*
> *metamorfosis. Entonces, por encima de nosotros*
> *actúa el ángel!*[9]

* * *

8. *Ibíd.*, p. 452.
9. *Ibíd.*, p. 455. La revelación del ángel (en sentido subjetivo y objetivo) reúne en

Es común constatar que la poesía de Rainer María Rilke alcanza su más alta cota en dos textos diferentes y solidarios como son las *Elegías duinesas* y los *Sonetos a Orfeo*. Cuando compone esos poemas de perfecta factura y contenido pleno, Rilke se ha alejado ya de las peripecias juveniles, de aquella locuacidad muchas veces vacía que se convirtió en proliferación incesante de palabra, en busca del éxito y la fama. El Rilke de las *Elegías* ha atravesado los desiertos de la duda y de la esterilidad, de la confusión y del miedo. Sólo entonces se siente capaz de recoger aquellos apuntes que se insinuaban en el *Libro de las horas* o en los *Nuevos poemas* y diseñar con ellos una poesía que merece el nombre de trágica: una poesía de profundidad metafísica y tensión religiosa.

Dos líneas de fuerza dan unidad temática a las obras arriba mencionadas: la constatación del *devenir incesante*, de la *fugacidad de lo humano*, y el *anhelo de permanencia*. Conjugar esos dos aspectos, darles coherencia y articular con ellos una totalidad trágica es la misión del Rilke de las *Elegías* que recurre a la confección de una mitología propia presidida por la enigmática figura del *ángel*, de la misma forma que en los *Sonetos* recurre a la figura de Orfeo el dios de la música, el que desciende al Hades en busca de Eurídice, el que va a ser —en la concepción de Rilke— dios de la metamorfosis.

La constatación de la fugacidad de la existencia humana, del hombre entregado al tiempo, ha dado lugar a dos grandes formas de reacción poética. La primera estaría representada por el horaciano *carpe diem*: se trata de una concepción secular (= mundana y política) que halla su base en el postulado de la identidad entre tiempo e historia. Del tiempo se percibe su apariencia de *continuum* divisible, susceptible de cómputo y medición. Tal concepción cuaja en una ideología de acumulación y consumo bajo el

---

el espectáculo o la escena la escisión y la metamorfosis. Es revelación trágica. Tal revelación acomete en primer término a los amantes en cuanto el amor es unidad que guarda la escisión y la produce: o presencia que contiene la ausencia. El ángel —a menudo de luto— revela lo terrible (*Schrecklich*) y se revela como terrible en lo hermoso o bello (*Schön*) de una unión que es comienzo de separación, de un estado que es inicio de transformación. El imperativo «no detenerse» alcanza en el amor estatura trágica, prólogo a la total dispersión, al total desvanecimiento. Y así el amor —y con él todo lo humano— es, para la indiferente mirada del ángel, puro espectáculo, pura escena: *pero la escena era una despedida*.

lema *aprovecha el momento*: puesto que el tiempo-historia (y sus unidades de medida) no se puede detener, lo indicado es la inversión favorable, en un sentido estrictamente económico, buscando rendimiento y provecho. Las múltiples versiones que el tópico del *carpe diem* ha posibilitado constituyen un universo poético propio que expresa la convivencia del hombre con el tiempo dentro del marco restrictivo y limitado de la historia.

La segunda forma de reacción poética a la experiencia de la fugacidad es la que se descubre en la poesía de Rilke. Se trata aquí de una concepción trágica (simbólica) cuyo postulado fundamental es la diferencia entre tiempo y eternidad. El problema ya no es el del hombre enfrentado a las vicisitudes de la historia sino el del hombre —habitante y huésped del tiempo— que se vierte en anhelo de eternidad y permanencia. El poeta tiende a fundar lo permanente asumiendo como residencia propia *la herida* o *el entre*, el espacio inhóspito abierto al tiempo y la eternidad: al tiempo en la forma de la experiencia y a la eternidad en la forma del anhelo.

La ubicación trágica aparece ya en el *Libro de las horas* y en alguno de los *Nuevos poemas*. Una composición de este último texto titulada *Orfeo, Eurídice, Hermes* sitúa al poeta en el trayecto trágico, el camino entre la vida y la muerte sobre el que discurrirán las *Elegías* y los *Sonetos*. El trayecto trágico no aparece como alternativa u opción sino como vía necesariamente transitable:

Y venían por esta única senda.[10]

Y en el camino único que es camino o trayecto trágico es donde se da la experiencia del desgarro, que en Rilke toma la vieja y permanente forma de contradicción en el plano del ser. Rilke se acerca al tema parmenídeo, penetra en el ámbito de la contradicción entre ser y no ser en un intento de buscar la mediación posible, que tal vez no sea otra sino resistir en el *entre* o herida, permanecer —como la poesía de Hölderlin— «donde hay peligro».

---

10. *Und dieses einen Weges Kamen sie. Ibíd.*, p. 298. El poema, escrito a comienzos de siglo, concretamente en 1904, indica un punto de inflexión. La figura de Orfeo patrocina una nueva sensibilidad que llegará a su punto culminante en las *Elegías* y los *Sonetos*.

Se trata de transitar el camino partiendo de la experiencia de fugacidad («nosotros, los más efímeros»)[11] y dirigiendo la mirada y el anhelo a la permanencia o sobreabundancia de ser que, en *el ángel* se manifiesta como *terrible* (*Schereklich*). Eso terrible que en el ángel se manifiesta no es sino la mitad de lo sagrado según la ya clásica concepción de R. Otto;[12] a lo terrible que explícitamente designa el adjetivo hay que añadir la fascinación de la que da cuenta la composición total de las *Elegías*. El ángel, *tremens et fascinans*, aparece así como lo sagrado: la manifestación de su otredad es la sobreabundancia ontológica, el exceso de existencia (*Stärkeren Dasein*) en relación a la escasez humana.

El espacio que se configura en la poesía de Rilke queda dividido en dos ámbitos: el de lo sagrado —la permanencia, el ser— y el de lo humano —lo efímero, el no ser—. En el *medio*, transitando un camino que es encrucijada[13] se encuentra Orfeo, dios que pertenece a los dos ámbitos y a ninguno:

> *¿Es Orfeo del aquende? No, de ambos*
> *reinos brotó su amplia naturaleza.*[14]

Orfeo encarna la encrucijada, el camino como camino de ida y vuelta, la metamorfosis: es el dios trágico, el dios que desciende al Hades en busca de Eurídice y con ello se sitúa entre vivos y muertos. Es dios de la música y el lamento:

> *Sólo en el espacio del celebrar cabe el lamento*
> [...]
> *El júbilo conoce, la nostalgia confiesa,*
> *sólo el lamento aprende aún.*[15]

En el camino de Orfeo —*la única senda*— se hace la experiencia trágica como experiencia de unidad desgarrada, de totalidad rota. Orfeo es el dios de la música y el lamento *simbóli-*

---

11. ... *die Schwindendsten*. *Ibíd.*, p. 473.
12. R. Otto, *Das Heilige*, C.H. Beck Verlag, Munich, 1979, pp. 13 ss. y 42 ss. (Hay trad. esp. *Lo santo*, en Alianza Ed.)
13. *W*, vol. II, p. 488.
14. *Ibíd.*, p. 490.
15. *Ibíd.*, pp. 491-492.

cos: música y lamento *unen* lo escindido dejándolo como escindido, soportando la escisión o herida y soportándose en ella:

> *Mira, ahora se trata de soportar juntos*
> *fragmento y partes como si fuera el todo...*[16]

El todo persiste en el «como si fuera» y se manifiesta en fragmentos y partes vinculados por el canto y el lamento: es el poeta el que guarda lamento y canto y así funda lo que persiste o permanece, recordando el verso de Hölderlin *Was bleibet aber, stiften die Dichter.*[17]

La referencia de Rilke a Hölderlin no se agota en el ámbito propio de Orfeo y del poeta, ámbito del *entre*, ámbito en el que los contrarios se unen y enfrentan y así emerge el único *hay* como salvación y peligro.

Ya en las *Elegías duinesas* —en la primera de ellas— Rilke parece consagrar a Hölderlin su andadura trágica al aceptar que a lo largo del trayecto «no hay un detenerse en parte alguna»[18] y al caracterizar el mensaje del dios como mensaje de silencio:

> *No, ni con mucho podrías tú soportar*
> *la voz de Dios. Pero escucha al menos el soplo de una onda,*
> *el mensaje ininterrumpido que se forma del silencio.*[19]

Aquí el silencio indica *respeto*; es la única forma posible de comunicación entre la terrible sobreabundancia de los dioses y el no-ser del hombre.

Más tarde el silencio aparece como lo más propio de los dioses junto a su existencia excesiva:

> *Dejamos quedar los dioses como residuo fermentado,*
> *pues los dioses no halagan. Los dioses tienen existencia,*
> *y nada más que existencia, sobreabundancia de existencia,*

---

16. *Ibíd.*, p. 497:

> *Sieh, nun heisst es zusammen ertragen*
> *Stückwerk und Teile, als sei es das Ganze.*

17. En F. Hölderlin, *SW*, vol. II, p. 198.

18. *W*, vol. II, p. 443. Compárese con la ya mencionada expresión de Hölderlin en *SW*, vol. I, p. 206.

19. *W*, vol. II, p. 443.

pero no perfume ni insinuación. Nada hay tan mudo como la boca de un dios.[20]

Persiste en el verso de Rilke la huella de Hölderlin como aquella que abriera la senda trágica en el paisaje de la modernidad modificando con ello tanto la sobriedad del paisaje como la monotonía del discurso. Tras los pasos de Hölderlin la palabra recupera su carácter ritual, simbólico: no se requiere para ella un estatuto servil medido por la adaptación significante al objeto. La palabra —simbólica— pretende eficacia: se inserta en y surge de la herida trágica trazando un recorrido de alejamiento y retorno que funda —siempre de nuevo— la totalidad escindida, pues...

Todo espacio dichoso es hijo o nieto de la separación
por la que asombrados pasan.[21]

El carácter originario y fundamental de lo trágico convoca al hombre a un espacio simbólico (= de relación) en el que la contradicción se halla presente como premisa:

Aunque siempre estés muerto en Eurídice, cantando, sube
y celebrando reintégrate a la pura relación [...].
Sé, sabiendo al mismo tiempo la condición del no ser,
el fundamento infinito de tu propia vibración.[22]

El poeta, a través de la palabra —que es canto y celebración— se sitúa en el ámbito de lo simbólico (de la pura relación), entre la vida y la muerte, entre el ser y el no-ser.

Al ubicarse en la tradición trágica, Rilke no puede menos que mirar de soslayo al hombre moderno que, a su juicio, permanece en lo efímero, sin sentimiento, sin conciencia y sin anhelo. El mundo del hombre es el «mundo interpretado» (*gedeutete Welt*) y su empeño es «distinguir con demasiada nitidez». Se trata de un mundo de explicación y análisis que *ignora* la complejidad trágica, que no soporta el rigor de la contradicción ni el peso del conflicto. Para el hombre moderno la

20. *W*, vol. III, p. 53.
21. *W*, vol. II, p. 515.
22. *Ibíd.*

explicación es refugio (ilusorio y vano) frente a una *ontología trágica* en la que se halla inmerso sin remedio.

La ignorancia consiste en «dar la espalda» a la contradicción, en mirar tan sólo hacia el territorio de la historia, efímero y fugaz, evitando el conflicto de la totalidad escindida.

Es perceptible la huella de Nietzsche en el momento en que Rilke repara en esta actitud en virtud de la cual el hombre se encierra en la parcela de la historia y se niega a mirar a lo abierto:

Sólo nuestros ojos están invertidos [...]
pues ya al niño en tierna edad
lo ponemos de espaldas y le forzamos a mirar retrospectivamente
el mundo de las formas, no a lo abierto que
en la faz del animal es tan libre y profundo. Libre de la muerte.
Sólo nosotros la vemos; el animal libre
tiene su ocaso siempre detrás de sí
y delante a Dios, y cuando avanza, avanza
en la eternidad, como el correr de las fuentes.[23]

Los ecos de la segunda consideración intempestiva de Nietzsche[24] se escuchan en estos versos: la mirada retrospectiva que constituye la historia como cárcel del hombre, la mirada libre del animal, incapaz de atarse al recuerdo. La elaboración de Rilke lleva a plantear de nuevo la cuestión ontológica: la contradicción entre ser y no-ser, que es contradicción entre eternidad y tiempo.

La segunda elegía —aquella en que de forma más rotunda se plantea el problema humano en términos trágicos, aquella que opone de manera implacable la experiencia de fugacidad y el anhelo de eternidad— había dejado planteada la pregunta: *¿Quién, sin embargo, osará decir que es?*[25]

La pregunta se dirige, evidentemente, a los hombres. No puede ya dirigirse al ámbito de lo sagrado (ángeles, dioses), de cuya sobreabundante existencia ya tenemos noticia.

La respuesta de Rilke se demora hasta la octava elegía para

---

23. *Ibíd.*, p. 470.
24. F. Nietzsche, *Sämtliche Werke*, dtv/de Grugter, Berlín, 1980, vol. I, pp. 243 ss. *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. Especialmente pp. 248-250.
25. *W*, vol. II, p. 447.

desde allí imponerse a la totalidad del poemario y quedar como legado que el poeta habrá de retomar en los *Sonetos a Orfeo*.

La respuesta es indudablemente paradójica:

> *O tal otro perece, y entonces es.*
> *Porque en la proximidad de la muerte ya no se ve más la muerte y los ojos quedan fijos en la lejanía, acaso con esa gran mirada del animal.*[26]

Afirmaba Hölderlin que en la paradoja está el comienzo de lo trágico. Tal vez no se trate tanto de señalar el origen como de afirmar que lo trágico tolera y exige la paradoja como forma adecuada para expresar lo contradictorio.

Pero aún cabe preguntar ¿es paradoja la vinculación entre perecer y ser? La lógica poética de Rilke ha repetido hasta la saciedad que el tiempo es reino de lo efímero, de la duración mera, del no-ser. El ámbito del ser es, por el contrario, el de la eternidad. La muerte se sugiere ahora como umbral de eternidad, como lugar desde el que la mirada se dirige a una lejanía que ya no es la de la historia, que ya no descubre futuro sino totalidad.[27]

Desde esta perspectiva se entiende el final de la cuarta elegía:

> *Pero esto: albergar la muerte,*
> *toda la muerte, así, tan dulcemente,*
> *todavía en el umbral de la vida, sin una queja*
> *eso es indescriptible.*[28]

La muerte se presenta como umbral y pasaje —lo mismo que la vida, como transformación y metamorfosis—:

> *¿Qué es sino transformación tu imperioso mensaje?*
> *Tierra, oh tú, amada tierra, yo lo quiero.* [...]
> *Sin nombre estoy resuelto a reintegrarme en ti, desde lejos.*
> *Siempre tuviste razón, y tu inspiración santa es la muerte amiga.*[29]

---

26. *Ibíd.*, p. 470.
27. *Ibíd.*, p. 471.
28. *Ibíd.*, pp. 455-456.
29. *Ibíd.*, p. 476.

El mensaje final de las *Elegías* presiente ya la figura de Orfeo: el dios que sigue el camino de ida y vuelta, el trazo del retorno entre vivos y muertos. Pero convoca también a Dioniso y a Cristo, aquellos para los cuales la muerte es la contradicción y el retorno[30] parecen escucharse en Rilke, el poeta que, ya en el siglo veinte, devuelve lo trágico al corazón de la modernidad.

Hay en Rilke una lectura romántica de lo moderno, una profesión de radicalismo trágico que se expresa en términos ontológicos: la vieja oposición entre ser y no-ser, que en Parménides hallara una solución de la que Occidente todavía se nutre, es requerida por Rilke y referida a la complejidad de lo trágico. No se plantea ya el problema en términos de disyuntiva. Ser y no-ser, eternidad y tiempo refieren a la herida trágica, a la escisión originaria que exige vigencia y persiste como contradicción irresoluble.

El *hay* trágico implica tanto al ser como al no-ser en la figura de la totalidad desgarrada: la misma figura de que dan cuenta las viejas mitologías, la que se rebela en el pensamiento de Heráclito o de Nietzsche, la que entra en la modernidad a través del verso de Hölderlin.

Pensar la totalidad exige pensar simultáneamente los contrarios. Habitar la totalidad desgarrada supone no detenerse, no dejarse seducir por la seguridad: significa habitar *donde hay peligro*, en ese abismo donde colisionan los dioses y los hombres, la naturaleza y el orden, la razón y la pasión.

Tal exigencia —en el ámbito de lo trágico— se concibe como *destino*: transitar la herida; no dar la espalda a la totalidad para refugiarse en la historia sino asumir el desgarro como íntimo y unánime situándose frente a él:

> *He aquí a lo que llamamos destino: estar enfrente*
> *y nada más, siempre enfrente.*[31]

---

30. Las ya mencionadas *Im Tode finde ich den Lebendigen*, y en *SW*, vol. IV, pp. 66 y 140:

> *Geh! fürchte nichts! erst kehret alles wieder*
> *und was geschehen soll es schon vollendet.*

31. *W*, vol. II, p. 471:

> *Dieses heisst Schicksal: gegenüber sein*
> *und nichts als das und immer gegenüber.*

6

LA IMPOSIBILIDAD DE CONCLUIR

Was bleibet aber, stiften die Dichter.

HÖLDERLIN

La herida trágica se configura como lo abierto (Rilke), el silencio (Hölderlin), la ausencia (Nietzsche). Es el espacio que hemos identificado como el *hay* del peligro, o como realidad que *deja ser (y no-ser)* al manifestarse en (la) contradicción y, por lo tanto, al sustraerse en cuanto plenitud o unidad.

La realidad (herida trágica) ha de ser acogida por una metafísica que requiere simultáneamente una onto-logía y una onto-gonía. Pues la palabra que habita el abismo trágico no es sólo palabra que captura-y-explica (*concepto*) sino palabra que soporta-y-funda (*poiesis*) la realidad en su devenir y retornar.

En el ámbito trágico, el hombre es siempre extranjero en tránsito sobre una superficie móvil que tolera terror y esperanza en cuanto *hay* paradójico del *peligro* y *lo que salva*.

La herida trágica —constitutiva y originaria— se *divierte* en contradicción y conflicto. Y así la escisión se insinúa como único vínculo; lo cual quiere decir que la realidad (la herida) es simbólica (vinculante) y la palabra que de ella surge y a ella tiende es asimismo símbolo que acoge la escisión *como tal* (sin abarcarla ni redimirla nunca por completo).

7

ILUSTRACIONES

FIG. 1. Francisco de Goya: *Autorretrato* (1795?)
Museo Metropolitano (Nueva York)

FIG. 2. Francisco de Goya: *Los fusilamientos del tres de mayo* (1814). Museo del Prado (Madrid)

FIG. 3. Francisco de Goya: *Saturno devorando a un hijo* (1823?)
Museo del Prado (Madrid)

FIG. 4. Francisco de Goya: *Duelo a garrotazos* (1823?). Museo del Prado (Madrid)

FIG. 5a. Francisco de Goya: primer boceto para el *Capricho* 43.
Dibujo con pluma y tinta sepia (1797?).
Museo del Prado (Madrid)

FIG. 5b. Francisco de Goya: *Idioma universal*. Segundo boceto para el *Capricho* 43. Dibujo con pluma y tinta sepia. Fechado por el autor en 1797 Museo del Prado (Madrid)

FIG. 5c. Francisco de Goya: *El sueño de la razón produce monstruos* (*Capricho* 43). Aguatinta (1797?). Publicado en 1799.

FIG. 6. Caspar David Friedrich: *Monje al borde del mar* (1808-1810)
Schloss Charlottenburg (Berlín)

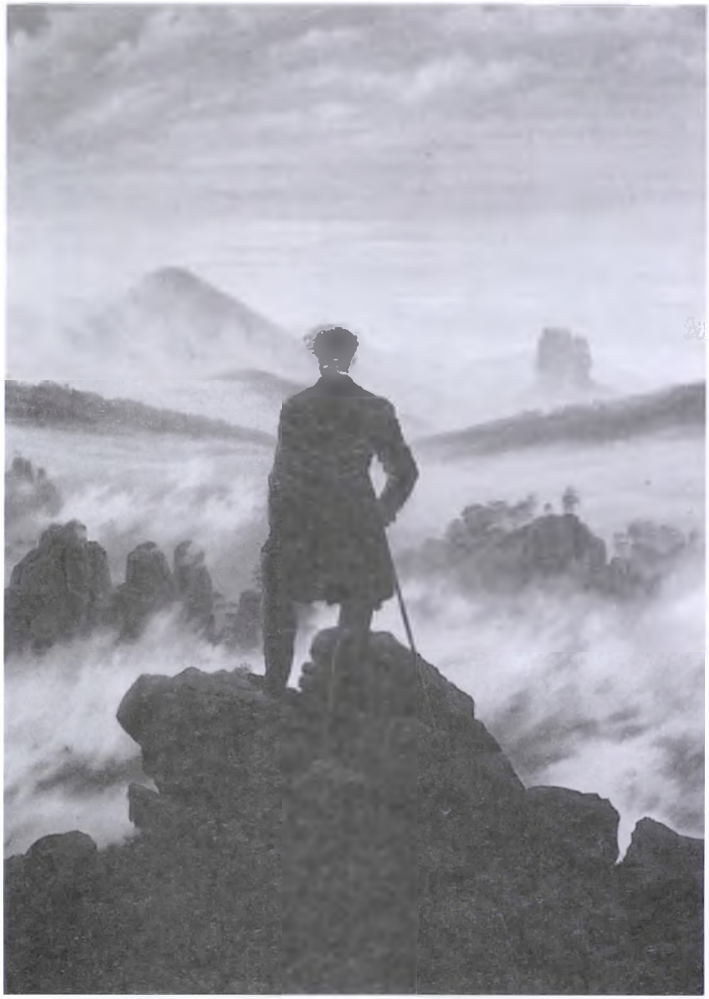


FIG. 7. Caspar David Friedrich: *Caminante sobre un mar de nubes* (1818?) Kunsthalle (Hamburgo)

FIG. 8. Eugène Delacroix: *La barca de Dante* (1822). Museo de Louvre (París)

FIG. 9. Théodore Géricault: *La balsa de la Medusa* (1819). Museo de Louvre (París)

Venecia: acceso a la Plaza de San Marcos

Podrida de belleza. La expresión de E. Trías designa la contradicción de un ámbito único en el que conviven naturaleza y orden,

Venecia: arterias interiores

belleza y corrupción, esplendor y decadencia. No puede extrañar que la ciudad y su halo se convirtieran en símbolo romántico

ÍNDICE

Prólogo. Filosofía simbólica, *por Andrés Ortiz-Osés* XI

Introducción 3
1. Goya: la contradicción en la mirada 19
2. La herida trágica 29
   I. 29
   II. 54
   III. 59
3. Hölderlin: el silencio y lo trágico 91
   I. 91
   II. 106
   III. 134
4. Nietzsche: lo trágico moderno y el retorno 149
   I. 150
   II. 167
   III. 187
5. Rilke: ontología trágica 193
6. La imposibilidad de concluir 207
7. Ilustraciones 209

Últimos títulos aparecidos:

Franz K. MAYR
La mitología occidental
Edición preparada por Andrés Ortiz-Osés

Andrés ORTIZ-OSÉS
Filosofía de la vida. (Así no habló Zaratustra)

Luis GARAGALZA
La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual
Presentación de Andrés Ortiz-Osés

Josetxo BERIAIN
Representaciones colectivas y proyecto de modernidad
Prólogo de Andrés Ortiz-Osés

Gianni VATTIMO y otros
En torno a la posmodernidad
Presentación de Andrés Ortiz-Osés

Rafael LÓPEZ-PEDRAZA
Hermes y sus hijos

Waldo ROSS
Nuestro imaginario cultural. Simbólica literaria hispanoamericana
Epílogo de Andrés Ortiz-Osés

Gilbert DURAND
De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra
Introducción, traducción y notas de Alain Verjat

Andrés ORTIZ-OSÉS
Las claves simbólicas de nuestra cultura. Matriarcalismo, patriarcalismo, fratriarcalismo
Proemio de Eugenio Trías

K. KERÉNYI, E. NEUMANN, G. SCHOLEM y J. HILLMAN
Arquetipos y símbolos colectivos
Círculo Eranos I
(Cuadernos de Eranos - Cahiers d'Eranos)
Presentación de A. Ortiz-Osés. Epídosis de A. Ortiz-Osés, F.K. Mayr y R. Panikkar.

E. NEUMANN, M. ELIADE, G. DURAND, H. KAWAI y V. ZUCKERKANDL
Los dioses ocultos
Círculo Eranos II
Proemio de C.G. Jung. Presentación de A. Ortiz-Osés

Patxi LANCEROS
La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke
Prólogo de Andrés Ortiz-Osés

En el momento que la diferencia, la ruptura o el conflicto más radicales llegan al ápice de su expresión es cuando se puede hablar de *herida trágica* como abismo fundamental y constitutivo. El autor del presente ensayo recurre a la metáfora de la herida y a la presencia del elemento trágico para, a través de ellas, estudiar las constantes del texto y del pensamiento.
El estudio rescata la tragedia griega y los primeros textos bíblicos, se ampara en el legado de las eternas mitologías, para, desde ellas, mirar hacia la modernidad y descubrir cómo se estructura lo trágico moderno.
El texto exige a Homero y a Sófocles, repara en el Génesis y en el Apocalipsis, requiere la presencia de la historia, la filosofía, la literatura y el arte. El texto se vierte hacia la modernidad que nos constituye para intentar descubrir lo que de permanente hay en ella. Y también lo perecedero. La pintura de Goya, la poesía de Hölderlin y Rilke, la filosofía de Nietzsche son las hebras con las que el autor teje un argumento en el que la historia del pensamiento se confronta con los orígenes del texto y en el que se pretenden descubrir las carencias de la modernidad.
Tal vez no sea fácil dibujar los perfiles de una época que a través de prefijos (*post-*) anuncia su ocaso. El contraste con la tradición y con el legado eminente de la propia modernidad permite descubrir lo que de ella permanece como imperecedero: es lo que el autor de este intrigante ensayo denomina *herida trágica*. El elemento permanente que hace compatibles cualquier tradición y cualquier modernidad.

Patxi Lanceros (Bilbao, 1962) es profesor de Filosofía política y de Antropología política en la Universidad de Deusto (Bilbao). Su trabajo se centra en cuestiones que tienen por objeto la modernidad. Entre sus obras cabe destacar: *La modernidad cansada* (1994), *Avatares del hombre* (1996), así como la dirección de trabajos en colaboración como: *Identidades culturales* (1996), *Sin certezas y con esperanza* (1996) y *Diccionario de Hermenéutica* (1997).

ISBN 84-7658-529-2

9 788476 585290